EUPHORION

ZEITSCHRIFT
FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER

DRITTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON

HANS PYRITZ

49. BAND 3. HEFT

HEIDELBERG 1955

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES DRITTEN HEFTES

Peter Wapnewski (Heidelberg), Der Epilog und die Datierung des deutschen Rolandsliedes 261

Alexander R. Hohlfeld (Madison, Wisconsin), Die Entstehung des Faust-Manuskripts von 1825—26 (VH2) 283

Herbert Singer (Köln), Die Prinzessin von Ahlden. Verwandlungen einer höfischen Sensation in der Literatur des 18. Jahrhunderts 305

Walter Pabst (Hamburg), Satan und die alten Götter in Venedig. Entwicklung einer literarischen Konstante 335

Mitteilungen

Ungedruckte Briefe an und von Adam Müller. Mitgeteilt und erläutert von Jakob Baxa (Wien) 360

Briefe Adalbert Stifters an Mathilde Gräfin Revertera. Mitgeteilt von Andreas Markus (Linz/Donau) 372

Besprechungen

Walter F. Schirmer, Glück und Ende der Könige in Shakespeares Historien (besprochen von Ludwig Borinski) 376

Horst Oppel, Shakespeares Tragödien und Romanzen: Kontinuität oder Umbruch? (besprochen von Ludwig Borinski) 377

Walter Federle, Robert Brownings dramatisches Experiment (besprochen von Ludwig Borinski) 378

Horst Oppel, Der Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche (besprochen von Ludwig Borinski) 379

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Anschrift des Herausgebers und der Redaktion: Professor Dr. Hans Pyritz, Hamburg 20, Sudeckstraße 2.

Es wird gebeten, Manuskripte erst nach vorheriger Anfrage und Vereinbarung einzusenden. Für unverlangt gesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückgabe von Manuskripten kann nur erfolgen, wenn das erforderliche Porto beigefügt war.

Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt zu beachten, das jeder neu hinzutretende Mitarbeiter von der Redaktions-Geschäftsstelle erhält bzw. anfordern kann.

Besprechungsexemplare nimmt der Universitätsverlag Carl Winter, Heidelberg, Lutherstraße 59, entgegen. Die Möglichkeit und die Form der Anzeige (Einzelrezension, Forschungsbericht, Sammelhinweis) bestimmt sich nach inhaltlichen Gesichtspunkten und nach dem verfügbaren Raum. Rücksendung unverlangter Neuerscheinungen, die nicht in das Aufgabengebiet der Zeitschrift fallen, kann grundsätzlich nur gegen Portoerstattung erfolgen.

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 4 Heften (Gesamtumfang 28 Bogen). Der Preis des Einzelheftes beträgt DM 10,—, der Preis des Jahrgangs DM 36,—, Sonderpreis für Studenten DM 28,80. Neubestellungen werden von jeder Buchhandlung, solche zum Vorzugspreis nur vom Verlag entgegengenommen. Abbestellungen nur mit einmonatiger Kündigungsfrist zum Jahresschluß.

Die Mitarbeiter erhalten von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge. Darüber hinaus können weitere Exemplare, im Höchstfalle dreißig, gegen Vergütung der Selbstkosten geliefert werden.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.
Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Der Epilog und die Datierung des deutschen Rolandsliedes.

Von

Peter Wapnewski (Heidelberg).

I. Begründung des Themas.

Unter dem — unbefriedigenden — Begriff der „frühmittelhochdeutschen" Literatur verstehen wir die Dichtung der rund 100 Jahre von etwa 1060 bis etwa 1160, von den predigenden Klängen an eine vornehme Gesellschaft (Ezzo) zu den ersten Klängen aus dem Munde dieser Gesellschaft selbst (Kürenberg). Innerhalb dieser „Epoche" gliedern wir wiederum nach Stil und Inhalt und erhalten unter anderm den — nicht minder unbefriedigenden, weil nicht minder mittelbar definierenden — Begriff der „vorhöfischen" Epik. Es handelt sich dabei um das *Alexanderlied* des Pfaffen Lamprecht; die *Kaiserchronik*; und um eben das *Rolandslied* des Pfaffen Konrad. Nicht allzufern steht das „Spielmannsepos" vom *König Rother*.

Es geschieht etwas außerordentlich Wesentliches in diesen Dichtungen: zum ersten Mal seit etwa einem halben Jahrtausend wird die Welt, wird weltliches Geschehen wieder Gegenstand der Literatur. Seitdem es ein Deutsch gab, diente es — mit wenigen Ausnahmen — der Wiedergabe geistlichen Schrifttums, diente es der Übersetzung und Exegese der Heiligen Schrift, diente es — im wahrsten Wortsinne — dem Dogma, der Heiligenlegende, diente es der Bußpredigt, der Jenseitsverherrlichung und Diesseitsverachtung, der Sündenklage und dem Lob Mariens. Von nun an aber wird die Welt wieder darstellungswürdig; es gibt Abenteuer und irdische Wunder, es gibt das Märchen, es gibt die Liebe. Diese Aufschließung neuer innerer Bereiche ist auch Folge der Aufschließung neuer äußerer Reiche: die Kreuzzüge haben den Orient entdeckt — nun wird er auch von der Dichtung „erfahren".

Gewiß: es wäre auch hier falsch, den „Paßzwang der Polarität" (Petersen) zu fordern. Das neue Weltgefühl enthält viel vom alten. Es geht nach wie vor um des Menschen Seelenheil, um das Bestehen vor Gott. Aber auch um das vor der Welt — und das ist das Neue. Gott und der Welt gefallen — dieses Leitmotiv der mhd.-höfischen Dichtung drückt zum ersten Male die *Kaiserchronik* klar aus[1]. Noch ist es nur so, daß man in der Dichtung das neue Lebens- und Weltgefühl spürt. Bald, wenige Jahrzehnte später, wird es so sein, daß dieses neue Bewußtsein sich eine eigene Dichtung schafft: eben die „höfische" Lyrik und Epik. Noch ist es so, daß die geistliche Bewertung den Maßstab abgibt. Bald wird es so sein, daß — im Extremfall — Gott gemessen wird nach dem Maßstab seiner Verantwortlichkeit und Nützlichkeit für irdische Leidenschaft (*Tristan*).

[1] S. hierzu zuletzt: H. de Boor, *Die deutsche Literatur von Karl d. Gr. bis zum Beginn der höfischen Dichtung, 770—1170*, = Gesch. d. dt. Lit. I, München 1949, S. 209.

Signifikant für diese Mittelstellung sind Stoffe und Verfasser: Alexander und Roland, Caesaren und Riesen — gestaltet von Geistlichen[2]. Und noch etwas anderes ist bezeichnend: Quelle dieser Dichtung ist seit *Alexander-* und *Rolandslied* nicht mehr das lateinische Schrifttum der Kirche, sondern jene Literatur, aus der von nun an ein ungeheurer Kraftstrom in Liedern und Epen dem östlichen Nachbarn zufließt: die französische.

Es erhellt aus diesen wenigen Andeutungen, von welcher Wichtigkeit es für die Literaturgeschichte und Kulturgeschichte sein muß, zu wissen, wann dieser Vorgang einsetzt. Diese Frage aber steht und fällt mit der Frage nach der Datierung des *Rolandsliedes*[3]. Es geht um fast ein halbes Jahrhundert.

II. Die Datierung des *Rolandsliedes* in der Forschung.

Der Epilog des *Rolandsliedes* preist (V. 9017ff.) den Auftraggeber und seine Gattin. Er ist ein Herzog Heinrich; von ihr heißt es, sie sei *aines richen chuoniges barn*[4], Kind eines mächtigen Königs (9025), und sie habe sich die Übersetzung gewünscht. — Die Herkunft des *Rolandsliedes* aus Bayern, aus Regensburg, steht außer Zweifel. Sprache, Namen, lokale Anspielungen beweisen das.

Es kann sich also nur um ein bayrisches Herzogspaar handeln.

Zwei Herrscher kommen in Frage: Heinrich der Stolze; oder sein Sohn Heinrich der Löwe. (Eine Beziehung auf Heinrich Jasomirgott ist nach den Angaben des Epilogs höchst unwahrscheinlich und von der Forschung nur einmal — durch Welzhofer — in Erwägung gezogen worden, der aber keinen Anklang fand[5].) Es ergeben sich damit folgende Datierungen:

Bezieht man die Stelle auf Heinrich den Stolzen, so ist der Terminus post quem 1127: Heinrichs Verehelichung mit der Tochter Lothars von Supplinburg, Gertrud.

Der Terminus ante quem ist dann 1133: Kaiserkrönung Lothars; oder jedenfalls 1139: Todesjahr Heinrichs des Stolzen. Denn daß der Epilog einen lebenden Heinrich voraussetzt, gilt der Forschung trotz einer Schwierigkeit — über sie später — allgemein als ausgemacht.

Bezieht man die Erwähnung auf den Löwen, so ergibt sich folgende Fixierung:

Der Terminus post quem ist 1168: Heirat Heinrichs des Löwen mit der Tochter Heinrichs II. von England, Mathilde. (Seine erste Gattin Clementia, von der er sich hatte scheiden lassen, war Tochter des Herzogs Konrad von Zähringen, also nicht *aines richen chuoniges barn*.)

[2] Das gilt auch für den *Rother*, s. de Boor, S. 240.

[3] Das überdies in Frankreich wie in Deutschland und Spanien exemplarisch für alle weitere epische Großdichtung wird, s. E. R. Curtius, *Europäische Literatur u. lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 176; Zeitschr. f. roman. Philologie 64, 1944, S. 233—320 (Hinweis auf Frings).

[4] Zitiert nach der Ausgabe von Carl Wesle, Bonn 1928.

[5] S. Lintzel, Zeitschr. f. dt. Philologie 51, 1926, S. 16 Anm.

Der Terminus ante quem ist dann 1195: Tod des Löwen.

Man hat sich jedoch bemüht, den Zeitraum noch näher einzukreisen. Bei der Frühdatierung wies zuerst Wald auf eine Reise Heinrichs des Stolzen im Frühjahr 1131 nach Frankreich hin. Von dort könne er die französische Vorlage sehr wohl mit an seinen bayrischen Hof gebracht[6] und die Übersetzung angeordnet haben.

Für eine Datierung im Zusammenhang mit Heinrich dem Löwen weist man darauf hin, daß der Herzog 1169 und 1171 längere Zeit in Bayern gewesen sei (Lintzel). Ferner gilt (mit einander ausschließenden Argumenten) das Jahr 1172 als wichtig: damals machte der Löwe eine Pilgerfahrt nach Jerusalem. Deren Niederschlag sieht Wesle[7] in den umstrittenen Versen 9069ff., von denen noch die Rede sein wird. Umgekehrt Lintzel[8]: da Konrad nichts von dieser Fahrt zu berichten wisse, sei Ansetzung des *Rolandsliedes* vor diesem Jahr vorzuschlagen.

Es haben sich also zwei konkrete Datierungshypothesen herauskristallisiert: die erste setzt an um 1132; die zweite um 1172.

Was hängt nun — abgesehen von jener oben betonten Wichtigkeit der Datierung für die Literatur- und Kulturgeschichtschreibung allgemein — von Problemen der relativen Chronologie an der Datierung des *Rolandsliedes*?

1. Das *Alexanderlied* ist dem Verfasser des *Rolandsliedes* bekannt — und zwar nicht in der ältesten, sondern schon in einer bearbeiteten Form (Fassung Y, die dem späten sog. *Straßburger Alexander* vorlag).

2. Nicht endgültig geklärt ist das Verhältnis des *Rolandsliedes* zu der *Rede vom glouben* des Armen Hartmann. Je nach der Datierung des *Rolandsliedes* wird das *Credo* als das Gebende oder das Nehmende dargestellt, als das frühere oder spätere.

3. Festzustehen scheint die Datierung des *König Rother*: zwischen 1150 und 1160. Auch hier hängt an der Datierung des *Rolandsliedes* die Frage, wen von beiden man als den Gebenden, wen als den Nehmenden auffassen soll.

4. Wie ein rocher de bronce erhebt sich inmitten des Geschiebes die *Kaiserchronik*. Sie bricht mit dem Berichtsjahr 1147 ab, und sie war wenig später unter den Leuten. Vielfältige und nahe Verbindungen zwischen beiden Dichtungen stehen fest. Wiederum erhebt sich die Frage, welcher von beiden die zeitliche Priorität zuzuerkennen sei. Gibt man sie dem *Rolandslied*, dann kann man sogar die These von der Verfasseridentität beider Werke verfechten, wie es Edw. Schröder so nachdrücklich getan hat. Gibt man sie der *Kaiserchronik*, rückt das *Rolandslied* nach den bisherigen Datierungshypothesen um ein Vierteljahrhundert von ihr ab.

[6] S. Edw. Schröder, Zeitschr. f. dt. Altertum 27, 1883, S. 79.
[7] In s. Ausgabe XII—XIV, Maßmann folgend.
[8] Zeitschr. f. dt. Philologie 51, 1926, S. 16.

Man wird nun der Philologie die Frage stellen, wie es denn um ihre verfeinerten Methoden der Laut-, Sprach-, Reim- und Stiluntersuchung sowie der Textexegese bestellt sei, wenn sie nicht in der Lage ist, ein Dichtwerk von fast 10000 Versen bei so grober Sachlage — vierzig Jahre früher oder später! — zu datieren?

Ich komme zu dem Für und Wider beider Ansetzungen in der Forschung.

Für eine Datierung um 1130 spricht allererst die Altertümlichkeit der Laut- und Reimformen, spricht vor allem die Altertümlichkeit in der Wortwahl. Hier haben insbesondere Jul. Schwietering[9] und Edw. Schröder[10] Entscheidendes geleistet. Schwietering zeigt z.B., daß *sper* und *spiez* im ersten Drittel des 12. Jhdts. synonym gebraucht werden. Das *Rolandslied* kennt — mit einer einzigen Ausnahme 8985 — nur *spiez*. Außer in vereinzelten Fällen ist *spiez* „seit dem Rolandsliede nirgends als ritterliche Stangenwaffe bezeugt" (15)[11].

Schröder weist insbesondere auf die im *Rolandslied* noch vorherrschende Bedeutung von *rîter* = Kavallerist hin — was die Kluft zur höfischen Dichtung evident macht. — So ist Schwieterings Stimme auch die letzte von Gewicht, die sich unverändert für die Frühdatierung einsetzt[12].

Ferner ist — neben diesen schwergewichtigen Hinweisen — die Bemerkung der *Kaiserchronik* von Bedeutung, Karl habe *ouch anderiu liet*. Die einzige uns erhaltene dafür in Frage kommende Dichtung ist das *Rolandslied*, das also demnach vor 1150 liegen müßte. Doch ist das nicht beweisend, denn uns ist nur wenig überliefert[13].

Diese wohlbegründete Ansetzung vertrat die ältere Forschung von Goedeke bis von Kraus, van Dam, Edw. Schröder, als 1926 ein Aufsatz von Martin Lintzel[14] eine Wendung brachte. Von nun an argumentierte man wie folgt (ich nenne, wie für die Frühdatierung, nur einige wesentliche Argumente):

Die Altertümlichkeit von Sprache und Stil ist unbestreitbar. Aber es handelt sich um bewußte Archaismen eines rückwärts gewandten konservativen Dichters.

[9] *Zur Geschichte von Speer und Schwert im 12. Jhdt.*, in: Mitt. a. d. Museum f. Hamburgische Geschichte, Nr. 3, = 8. Beih., 2. Teil zum Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten XXIX, 1911, Hamburg 1912.

[10] Zuletzt Zeitschr. f. dt. Altertum 65, 1928, S. 289—296: *Die Datierung des deutschen Rolandsliedes.*

[11] Freilich vermag ich die — mit 20 Jahren Differenz erklärte — Tatsache, daß die *Kaiserchronik* „neben zahlreichen *sper*" nur zweimal *spiez* sagt, nicht eben als Stütze für eine Verfasseridentität aufzufassen. Doch bringt Schwietering manch anderen wichtigen Beleg für Gemeinsamkeit der Wortwahl wie für die Altertümlichkeit der Wortwahl im *Rolandslied* überhaupt.

[12] *Die deutsche Dichtung des Mittelalters*, in Walzels Handbuch, 1940, S. 100.

[13] Andere von Schröder Zeitschr. f. dt. Altertum 65 für die Frühdatierung gesammelte Argumente setze ich hier als bekannt voraus.

[14] Zeitschr. f. dt. Philologie 51, 1926, S. 13—33: *Zur Datierung des deutschen Rolandsliedes*; später: *Edw. Schröders Datierung des deutschen Rolandsliedes*, ebda. 54, 1929, S. 168—174.

Die Gemeinsamkeiten in *Rolandslied* und *Kaiserchronik* sind unbestreitbar. Aber nicht die *Kaiserchronik* hat aus dem *Rolandslied*, sondern das *Rolandslied* hat aus der *Kaiserchronik* geschöpft.

Wie begründete man diese Behauptungen?

1. Mit *aines richen chuoniges barn* könne unmöglich die Tochter des regierenden deutschen Königs gemeint sein. Das grenze in der Formulierung an Majestätsbeleidigung. Auf den englischen König passe es jedoch sehr gut.

2. Der Preis des Herzogs als eines Heidenbekehrers (V. 9046/47) komme nicht Heinrich dem Stolzen, sehr wohl aber dem Wendenbekehrer Heinrich dem Löwen zu.

3. Sprachliche und stilistische Untersuchungen (Wesle) schienen die These von der zeitlichen Priorität der *Kaiserchronik* zu stützen.

4. Zu den dem Verfasser des *Rolandsliedes* bekannten Werken hat offenbar der *Alexander* in der Redaktion Y gehört. „Original und Bearbeitung des Werkes um oder vor 1130 bedeutete einen unwahrscheinlich frühen Ansatz“[15].

In der Tat, es sind das ernste Einwände, im Gegensatz zu dem, Kaiser Karl werde *Rolandslied* Vv. 2861 und 9001 als *heilec* bezeichnet. Daher Entstehung nach 1165, dem Jahr seiner Kanonisation, anzunehmen sei. Zu diesem Argument[16] hat bereits E. Fr. Ohly[17] das Nötige endgültig gesagt: das *Rolandslied* unterscheidet zwischen *sanctus* und *heilec*. „*Heilec* kann ganz allgemein alles das genannt werden, was dazu bestimmt ist, zu Gottes Ehre zu dienen oder in seine Herrlichkeit einzugehen“.

aines richen chuoniges barn — so wird man schwerlich formulieren, wenn der Vater der regierende Herrscher ist. Der Einwand, *ain* sei deiktisch aufzufassen, klingt hier nicht sehr überzeugend — obschon wir dafür[18] Beispiele die Fülle haben.

Der Preis des Heidenbekehrers Heinrich ist zu nachdrücklich, als daß man ihn lediglich als Fiktion, als rhetorische Floskel oder Topos ansehen sollte. Noch weniger befriedigt der Vorschlag Ehrismanns[19], in dieser Bemerkung einen Niederschlag der Kämpfe Lothars und Heinrichs gegen die — christlichen! aber dem Gegenpapst anhängenden — Normannen zu sehen (was überdies einen späteren Einschub involviert, da die Normannenkriege erst 1136/37 waren).

So fügte sich in den letzten Jahrzehnten die Mehrzahl der Forscher in den Glauben an die Datierung um 1170, der schon — wenn auch mehr gefühlsmäßig — W. Grimm[20] angehangen hatte. Ein schöner Consensus doctorum, dem sich auch jede neu erscheinende Arbeit, die das Thema berührt, anzuschließen pflegt.

[15] de Boor S. 211. S. dazu Eberh. Sitte, *Die Datierung von Lamprechts Alexander* = Hermaea XXXV, Halle 1940.

[16] Das z.B. noch bei G. Eis, *Altdt. Handschriften*, München 1949, S. 56 zu lesen ist.

[17] *Zum Reichsgedanken des deutschen Rolandsliedes*, Zeitschr. f. dt. Altertum 77, 1940, S. 216/17.

[18] Auch gegen Behaghel, *Dt. Syntax* I, § 88.

[19] Lit.gesch. 2, I, S. 259 Anm. [20] Ausgabe 1838.

Man hat bei diesen Erörterungen das Augenmerk viel zu sehr auf die im Epilog enthaltenen oder scheinbar enthaltenen Informationen gerichtet und hat darüber versäumt, ihm als einem Stück Dichtung, als einem Stück durch Stil geformter Sprache die durch Übung geschulte Aufmerksamkeit zuzuwenden. Vielleicht ist es möglich, das noch nachzuholen.

III. Stil und Aussage des Epilogs.

1. Die Maßverhältnisse von Prolog und Epilog.

Der Prolog umfaßt genau 30 Zeilen. Man sollte in dieser Quantität nicht gleich einen Symbolwert suchen. Es handelt sich um eine „Rundzahl"[21], wie wir sie in der mhd. Epik immer wieder als gliederndes und harmonisierendes Element finden. (Weiteres zum Exordium, das sich in Gebetsanrufung, Beistandbitte, Betonung des Wahrheitsstrebens, Nennung und Charakterisierung des Helden durchaus in den Rahmen der konventionellen Geistlichendichtung fügt, soll uns hier nicht beschäftigen.)

Der Epilog hingegen (9017—9094) erscheint demgegenüber stark aufgetrieben. Er umfaßt 78 Zeilen.

Das sollte aufmerken lassen. Es ist zwar nicht eben ganz ungewöhnlich in jener Zeit. Aber ist solche Aufbauschung nicht bereits Ausdruck einer üblich gewordenen Bearbeiterwillkür? Man denke an den *Straßburger Alexander*; besonders aber an die Epiloge des *Servatius*: hier haben Th. Frings und Gabriele Schieb[22] aus den ausgeweiteten Epilogen das 98 Verse umfassende Beiwerk des Bearbeiters ausgeschieden und einen schlanken klaren ausgewogenen echten Epilog herausgeschält. Wir müssen diesen Vorgang im Auge behalten — auch dann, wenn wir nicht dazu neigen, das Zahlenspiel in Dichtung und Wissenschaft für letzte Offenbarung zu halten.

2. Die inneren Widersprüche.

a. Die Verse 9039 bis 9068 preisen fraglos einen lebenden Herzog Heinrich:

Nune mugen wir in disem zite . . .

Eindeutig scheint ferner das Praesens (*ist getriwe*) in 9038.

Man hat sich offenbar von diesen Versen so stark beeindrucken lassen, daß ein Zweifel, ob der Herzog nicht etwa schon verstorben sein könne, nicht aufkam[23].

[21] Curtius, *Europ. Lit.* S. 496.

[22] *Heinrich von Veldeke II: Der Prolog und die Epiloge des Servatius*, Beiträge z. Gesch. d. dt. Spr. u. Lit. 70, 1948, S. 1—294 (auch als Sonderdruck Halle 1949), S. 138ff.

[23] Lediglich Schwietering (*Die dt. Dichtung d. Mittelalters* S. 99) spricht unumwunden aus, daß sowohl ein lebender als ein toter Herzog apostrophiert seien, „so daß also der Epilog der zu Lebzeiten Heinrichs vollendeten Dichtung nach seinem Tod überarbeitet sein muß". Diese Spur hat die Forschung zu ihrem Schaden nicht verfolgt. Sie wird uns einer neuen — und auch von Schwietering nicht ins Auge gefaßten — Lösung der Datierungsfrage zuführen.

Bei dem allgemein nicht angetasteten Glauben an einen noch lebend vorauszusetzenden Heinrich wirkte störend lediglich das *nu* in 9070, das man denn doch als Hinweis auf einen schon Verstorbenen glaubte auffassen zu müssen und dessen Eliminierung als die eines späteren Schreiberzusatzes man deshalb ins Auge faßte (so schon W. Grimm). Zu Unrecht, wie ich zu zeigen versuchen werde.

b. Wie nun vertragen sich mit dieser Auffassung — vom lebenden Herzog — die folgenden Partien?

9026—9030:

mit den liechten himil wizen scaren
nach werltlichen arbaiten
werdent sie gelaitet,
unter allen erwelten gotes kinden
da si di ewigen mandunge uinden.

9036/37:

wa lebet dehain furste nu
dem ie so wol gescahe?

Zu diesen den Tod des Gepriesenen doch eindeutig voraussetzenden Belegen noch zwei, die es zumindest nahelegen, aus ihnen einen Hinweis auf seinen Tod herauszuhören:

9086 ff.:

Wer immer diese Dichtung vortragen hört, der soll
in der waren gotes minne
ain pater noster singe
zehelue minem herren,
ze troste allen geloubigin selen usw.

Wie ein Blick in die Arbeit von Käthe Iwand[24] zeigt, ist eher zu erwarten, daß dem noch lebenden Herren — neben der Bitte für seine Seele im Jenseits — ein langes und glückliches Leben gewünscht wird.

Schließlich 9017—9019:

Nu wunschen wir alle geliche
dem herzogin Hainriche
daz im got lone.

Auch hier sieht es so aus, als ob Wünsche für irdisches Wohlergehn sich erübrigten.

[24] *Die Schlüsse der mhd. Epen*, Bln. 1922 = German. St. 16.

Wir stellen fest: unvoreingenommene Betrachtung und Interpretation des Epilogs erweist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit, daß in ihm einige Partien von Herzog Heinrich als von einem Lebenden, andere als von einem Verstorbenen reden.

So ungern nun der Philologe sich chirurgischer Methoden bedient — wo Textaussagen einander ausschließend widersprechen, wird er Ordnung zu schaffen versuchen müssen, notfalls mit dem Messer des Eliminierenden[25].

3. Die Entstehungsweise des Epilogs.

An die Voraussetzung, daß der angesprochene Herzog zur Zeit der Abfassung des Epilogs (und, so folgert man weiter, zur Zeit also auch der Abfassung des ganzen Werkes) noch lebe, ist jeder der beiden Datierungsversuche gefesselt. Wie wenn diese Voraussetzung entfiele?

Mit einer der üblichen epischen Schlußformeln schließt die Handlung des Gedichts: Moral und Finis:

9015/16:
so wart di untriwe geschendet:
da mit si daz liet uerendet.

(Und hier endet auch das letzte Bruchstück der Hs. A.) Jetzt folgt ein Nachruf auf den verehrten Auftraggeber und seine Gattin — ein Nachruf, der sich an Gott wendet und unmittelbar daran die Erwähnung des Verdienstes anschließt, das der Herzog um die Übersetzung des Gedichtes hat. Die ausdrückliche Betonung dieses Vorgangs hätte sich zu Lebzeiten des Fürsten leicht erübrigt; man hätte ihn vermutlich als bekannt voraussetzen dürfen. Nach seinem Tode war es sinnvoll und würdig, seine Meriten um die Entstehung des deutschen Werks hervorzuheben. *Gott möge es ihm lohnen* — da wir Menschen es nicht mehr können: *Nach den irdischen Mühen werden Herzog und Herzogin jetzt unter den Erwählten der ewigen Seligkeit zugeführt . . . Wo lebt heute ein Fürst, ihm gleich an „tugenten" und an Verdiensten um das „riche"?*

Wir haben Grund anzunehmen, daß der in den zitierten Versen in Rede stehende Herzog als ein Verstorbener apostrophiert wird.

Die folgenden Verse aber (9039ff.; — über das *ist* in 9038 später) setzen einen lebenden Herzog voraus.

Mit dieser Überlegung ist ein wesentlicher Schritt getan. Die Einheit des Epilogs ist gesprengt. In dem Augenblick, wo Heinrich — wenn auch nur in

[25] Andeutungsweise nähert sich einem ähnlichen Problem E. Scheunemann, *D. dt. Lit. d. Mittelalters*, Verfasserlexikon 2, Sp. 881/82: es sei die Frage, „ob die erhaltene Fassung des 'RL.' . . . nicht einzelne Zusätze gemacht hat, die in ihrer Auswertung nicht dem Pfaffen Konrad gutgeschrieben werden dürfen, also ihrerseits so etwas wie Spuren einer allerdings ganz sparsam erweiternden und nach Ausweis der Überlieferung sehr alten 'Redaktion' darstellen"; doch hat Scheunemann nicht den Epilog sondern das Ganze — in seinem Verhältnis zur *Chanson* — im Auge.

einem Teil des Epilogs — nicht mehr als lebend vorausgesetzt werden muß, geraten die durch die Todesjahre der beiden Fürsten bestimmten ante-quem-Termine 1139 bzw. 1195 ins Wanken.

Es ergeben sich somit vier Kombinations-Möglichkeiten, die wiederum eine Entscheidung über das Verhältnis der beiden Epilogpartien (9017ff. bzw. 9039ff.) zueinander („ursprünglich" bzw. „hinzugefügt") involvieren:

1. Der einen lebenden Herzog voraussetzende Teil meint Heinrich den Stolzen; der Nekrolog meint Heinrich den Stolzen.

2. Der einen lebenden Herzog voraussetzende Teil meint Heinrich den Stolzen; der Nekrolog meint Heinrich den Löwen.

3. Der einen lebenden Herzog voraussetzende Teil meint Heinrich den Löwen; der Nekrolog meint Heinrich den Stolzen.

4. Der einen lebenden Herzog voraussetzende Teil meint Heinrich den Löwen; der Nekrolog meint Heinrich den Löwen.

In Fall 3 wäre der Nekrolog das Ursprüngliche, der Preis des lebenden Herzog später zugefügt. Umgekehrt verhielte es sich in Fall 1 und 2 und 4.

Von diesen Kombinationen erscheinen als unakzeptabel von vornherein die beiden, die den Tod des Löwen voraussetzen (2 und 4). Abgesehen von Interpretationsschwierigkeiten verbietet sich diese Annahme schon dadurch, daß man sich dann die Hs. um 1200 entstanden denken müßte. Dagegen spricht schon der Befund der Schriftzüge[26].

Ferner wird man sagen müssen: ein Schreiber, der in ein Gedicht den Ausdruck der Trauer über den nunmehr erfolgten Tod seines Herrn hineinfließen lassen will, des Fürsten, den die Vorlage noch als lebend schildert, wird und muß korrigieren — nicht aber einfach hinzusetzen und Aussage gegen Aussage stellen. Die Widersprüchlichkeit versteht sich also kaum aus einem Willen zur Korrektur, sondern aus komplizierteren Gegebenheiten heraus. Wer den Tod eines jüngst noch Lebenden vermelden will, übersieht die Lage und wird sich entsprechend äußern. Anders der, den ein Toter aus den Zeilen anblickt, den er doch noch lebend weiß! Oder der, dem beide Heinriche, der tote und der lebende, deutlich vor Augen stehn, und der sich die Namensgleichheit zu Nutze macht. Oder der, dem 2 Vorlagen mit je einem andern Epilog sich anbieten. Davon später mehr. Hier wird jedenfalls Verwirrung und Widersprüchlichkeit einsetzen.

Damit ist wieder ein Schritt getan: nun rückt (zusammen wiederum mit Fall 4) auch Fall 1 aus dem Bereich der Wahrscheinlichkeit.

Das bedeutet: wir können nicht mehr annehmen, daß der Herzog Heinrich des einen Teiles identisch ist mit dem des andern. Das bedeutete: Heinrich dem Vater gilt der Nekrolog, dem Sohne der Preis des Lebenden (Fall 3). Das bedeutete: der Nekrolog ist ursprünglich, der Teil 9039ff. ist hinzugesetzt. Und das bedeutete schließlich eine wesentliche Umakzentuierung der Datierungsfrage mit allen Folgen.

Mit diesen Vorüberlegungen ist eine gewisse Sicherheit erreicht — jedoch nur eine Sicherheit auf dem Gebiet des Methodischen, nicht schon auf dem des Ergebnisses. Hier muß die Interpretation erst die entscheidende Stütze liefern.

Wir betrachten die Verse 9039ff. genauer. Dabei spürt man, daß sie von einem gewissen Pathos, einer bemerkenswerten Vehemenz erfüllt sind; und zwar fällt ihr apologetischer Charakter auf. Immer wieder — im ganzen sechs

[26] Wesle XVIII. Zum Zeitstil der Illustrationen s. u. S. 279.

Mal, abgesehen von den beiden Erwähnungen im Epilog — wird König David im *Rolandslied* verherrlicht[27]. Und zwar gilt er ihm als der Prototyp des gerechten Gottesstreiters wie als Zeuge wider die Verwerflichkeit des Verrats. Letzteres erweisen die Verse 2383ff.:

Dauid ein chuonich uil here
sprichet uon deme uerratære:
„er hat sine zungen gewezzet,
er hat mine uiande uf mich gehezzet;
wider gote hazzet er mich . . .“ usw.

Niemand nun — heißt es 9039ff. — *gleicht heute dem König David mehr als der Herzog Heinrich. Mit Gottes Hilfe besiegte Heinrich alle seine Feinde. Er ehrte die Christen; bekehrte, wie es ihnen zukam, die Heiden. Nie floh er, Gott gab ihm immer den Sieg. — Sein Hof kennt keine Nacht: denn das ewige Licht erhellt ihn. Er haßt Treulosigkeit, liebt die Wahrheit, dient mit seinen Leuten Gott und seiner Lehre. — An seinem Hofe findet man alle ritterlich-„höfischen“ Tugenden versammelt: „vrovde“ und „gehucht“, „kuoske“ und „scham“, „tugint“ und „ere“. Seine Mannen gehorchen ihm mit Freuden. — Hat man je gehört, daß es irgendwo besser stünde? —*

Dieses leidenschaftliche Plädoyer in der Mitte des Epilogs ist, nachdem zuvor schon dem Fürstenpreis reichlich Genüge getan war, auffällig und wird uns bei der Erhellung des Abschnittes helfen.

Da sind aber noch die problematischen Verse 9069ff.:

swa er sich uirsumet hat,
ze gerichte er im nu stat:
an dem iungistin tage
da got sin gerichte habe,
daz er in ze gerichte nine uordere,
sundir er in ordine
zu den ewigin gnaden,
dar umbe rufe wir alle AMEN!

Hier haben wir es mit einer alten Crux interpretum zu tun. Man wandte gegen die Stelle ein:

a. Da doch Heinrich lebt, wie kann davon die Rede sein, daß er *jetzt* vor Gottes Gericht stehe? Also handelt es sich bei dem *nu* um den Zusatz eines späteren Schreibers, der zu streichen ist[28].

b. Der Hinweis auf etwaige Verfehlungen, denen das Gericht gesprochen werde, ist einem Lebenden wie einem Toten gegenüber außerordentlich taktlos und paßt sich auf keine Weise in Stil und Tenor der anderen Epilogverse ein[29].

[27] In der *Chanson* kommt er gar nicht vor.

[28] W. Grimm; Bartsch; Ehrismann u. a.

[29] Wesle Ausg. XII—XIV.

Beide Argumentationen sind von ihrem Standpunkt aus berechtigt. Insbesondere ist Wesle zuzustimmen, wenn er sich der Streichung des *nu* verweigert mit der Begründung, daß ein späterer Schreiber nicht nur und ausschließlich an dieser Stelle würde auf den Tod des Herzogs hingewiesen haben. So versucht Wesle, die Partikel zu retten: er bezieht — einem alten Vorschlag von Maßmann folgend — das *nu* auf des Löwen Pilgerfahrt nach Jerusalem 1172: der Herzog begeht „jetzt in diesem Augenblick eine große, Gott wohlgefällige, sündentilgende, das Gericht vorwegnehmende Tat . . ., und diese Tat ist schwerlich etwas anderes als die Pilgerfahrt vom Jahre 1172" (XIV).

Damit glaubt Wesle, die „verblüffende Unfreundlichkeit" in eine positive, hervorhebende Aussage umgewandelt zu haben. Aber die Unfreundlichkeit besteht doch nicht primär in dem Hinweis auf das Gericht, sondern in der Unterstellung, der Herzog habe *sich uirsumet*! So ist uns auch mit Wesles Interpretation nicht geholfen[30]. Überdies: wer wird das Gezwungene einer solchen Deutung verkennen. Im Text steht: *Für seine Verfehlungen steht er jetzt vor Gericht.* Heißen soll das: er befindet sich auf einer Pilgerfahrt nach Jerusalem . . .

Schließlich sei noch hingewiesen auf die merkwürdig schwerfällige, ja sinnlos anmutende Formulierung der Verse in ihrem Zusammenhang. Sie sollen bedeuten:

Für seine Verfehlungen kommt der Herzog [sei gemeint: heute, sei gemeint: nach seinem Tode] *vor Gottes Gericht. Am jüngsten Tag, zu seinem Gericht, möge Gott ihn nicht vor sein Gericht fordern . . .*!

Wir versuchen dieser Schwierigkeiten Herr zu werden und versetzen uns zu diesem Zweck in die Schreibkanzlei gegen Ende des 12. Jhdts.; in die unsrer Handschrift P (der einzigen vollständigen, der einzigen überdies, die den Epilog enthält) oder aber auch in die, in der die Vorlage von P entstand. Jedenfalls in die mit Sicherheit zu erschließende Schreibstube am bayrischen Welfenhof zu Regensburg, in der entweder P oder (und) ihre Vorstufe X (oder aber deren Vorlage, wenn X nicht schon aus dem Original schöpfte, s. Wesle XLI—XLII) verfertigt wurde.

Der Schreiber kopiert gewissenhaft die ersten Verse des Fürstenpreises (9017ff.). Mit 9036/37 setzt die Schwierigkeit ein:

wa lebet dehain furste nu
dem ie so wol gescahe?

Es gibt nämlich auch einen lebenden Herzog Heinrich!

D.h.: zum Ende des 12. Jhdts. ereignet sich, was sich im 20. wiederholt: die beiden namensgleichen Herzöge geben Anlaß zu Komplikationen!

Dieser Tatsache nun, daß der lebende Herzog Heinrich nicht übergangen werden soll und will, trägt man durch eine Neudichtung des Epilogs Rechnung — eine Neudichtung, die formal und inhaltlich nach ganz bestimmten wohlerwogenen

[30] Die von Späteren, z.B. Ph. Aug. Becker, Beitr. z. Gesch. d. dt. Sprache u. Lit. 68, 1945, S. 136, übernommen worden ist.

Prinzipien verfertigt wird; die in unsrer Hs. als Erweiterung, als „Einschub" erscheint, ursprünglich aber möglicherweise als Ersatz für den alten Epilog vorgesehen war. Sie muß sich organisch an die rhetorische Frage in 9036/37 anschließen. Man ändert also in 9038 ein ursprüngliches *was* in das Präsens um und fährt fort mit einem neuen Preislied, mit dem auf den Lebenden.

Wie nun ist man bei der Abfassung dieser Zudichtung vorgegangen?

1. Der Bearbeiter setzt ein mit der gleichen Partikel und dem gleichen Pronomen, mit denen der ursprüngliche Epilog begann: *Nu . . . wir.*

2. Er greift — wiederum sich ans Vorbild klammernd — zurück auf den in der Dichtung so häufig erwähnten David. Und er hat nicht nur seine stilistischen, sondern, wie sich zeigen wird, insbesondere seine politisch-aktuellen Gründe dafür.

3. Er will nicht — wie das Vorbild — vom Vergangenen, von Toten reden, er will die Gegenwart sprechen lassen. Daher das betonte *in disem zite.* Gleichzeitig aber korrespondiert die Zeitangabe mit dem *nu* V. 9036 des Musters: in beiden Fällen ragt der Gepriesene aus den Fürsten „seiner Zeit" heraus.

4. Er bedient sich — zumindest bei den ersten Schritten noch unsicher und unselbständig — schon bei seinem zweiten Reimpaar dés Reimes, mit dem der ihm vorliegende Epilog begann: *geliche(n)*: *Hainriche(n).*

5. Er verweist 9071—9075 auf die ewige Seligkeit, so wie das auch das Vorbild schon getan hatte (gleichfalls in 5 Versen, 9026—9030). Wiederum wird sich zeigen, daß auch hier nicht nur Stilnachahmung sondern politische Wirklichkeit ein Movens ist.

6. Er endet sein Nachwort durchaus in Analogie zum ersten Prolog mit einem Gebetsanruf, mit der fremdsprachigen Kultformel. Es ist kein Zweifel, daß dieses *AMEN* eindeutig abschließenden Charakter hat. Hier setzen wir also das Ende des „Einschubs".

7. Er gibt seinem Teil fast genau den gleichen Umfang wie ihn der alte Epilog aufweist (38 Vv. gegen 40, dazu s. u. S. 273).

Wir spüren also in unserm Text bei der Initiale von 9039 einen Einschnitt. Die These von einem Neueinsatz konnte sich stilistisch auf vorerst sieben Punkte stützen. Sie waren für den Bearbeiter Markierungen. Sachlich und psychologisch erklärt sich dieser Neueinsatz vorerst allgemein aus der veränderten politischen und personalen Situation, der man — aus Motiven, von denen noch des näheren die Rede sein wird — gerecht zu werden suchte. — Das Ende des Einschubs — „Einschub" von unserem Hs.-Bild her gesehen — setzten wir mit dem akzentuierenden und markierenden *AMEN* in 9076, d.h. zugleich: mit dem Ende des Blatts (122b).

Etwas fällt in diesem „Zusatz" noch auf: der Schreiber von P hat — bis auf 3 — bisher sämtliche Verse der Vorlage schlecht und recht zu Pergament gebracht. Hier nun, in dem 12. Vers nach dem Neueinsatz, verschreibt er sich[31]

[31] 9050, s. Wesles App.

— und bricht ab. Eine andre, wesentlich geschickter und schöner schreibende Hand nimmt seine Stelle ein.

Von diesem neuen Schreiber sind außer den nun folgenden 26½ Versen (er schreibt also bis einschl. 9076!) nur noch drei weitere zu Pergament gebracht worden (6567—6570), zusammen lediglich 15 Zeilen des Ms. in „ganz ungewöhnlich schöner, klarer und flüssiger Handschrift“[32] — vielleicht, meint Wesle, als „Vorbild für den Schreiber der Hauptmasse“. So sehr gegen Schluß?!

Es verlockt nun zu glauben, daß wir es hier mit einem der kalligraphischen Künste kundigen gebildeten Manne zu tun haben, unter dessen Aufsicht die Abschrift angefertigt wurde und der seinerseits, als es an der Zeit schien, auch als Bearbeiter eingriff. Der bisherige Schreiber konnte die Kladde nicht recht lesen oder er kopierte sie nicht zur Zufriedenheit — kurz, der Gewandtere nahm die Feder und schrieb das Blatt voll — schrieb den Einschub zuende. Seinen Einschub?

Doch verlassen wir hiermit den Boden nüchternen Abwägens. Ebensowohl mag — aber warum gerade hier, in einem Stück, das sich aus stilistischen und inhaltlichen Argumenten bereits als Fremdkörper erweist! — ohne tiefere Gründe eine kurze Ablösung eingetreten sein. Immerhin könnte es sich so abgespielt haben, wenn unsre Hs. P am Welfenhofe selbst entstand und sie es war, die für die Erweiterung sorgte. Aber es gibt noch eine bessere Deutung, und wir werden die Spur, auf die wir durch den zweiten Schreiber gesetzt wurden, später noch einmal aufnehmen.

Fassen wir nun diese 38 Verse (9039—9076) tatsächlich als späteren Zusatz, als „Einschub“ auf (was noch des näheren zu begründen sein wird), dann erhalten wir — nicht anders als Frings-Schieb beim Epilog des *Servatius* — einen knappen, die Maße des Prologs nicht wesentlich übertreffenden, durch eine „Rundzahl“ in sich geformten Abschluß: V. 9017—9038 plus V. 9077—9094 (deren „Echtheit“, also Ursprünglichkeit anzuzweifeln ich keinen Grund sehe) = 22 Verse plus 18 Verse = 40 Verse.

Wir wenden uns wieder dem „Einschub“ zu: nach dem — wie wir sahen — einigermaßen unselbständigen Anfang folgt Hinweis auf die gottverliehene Unbesiegbarkeit des Herzogs; dann drängt sich ein Gedanke aus dem Prolog an: V. 13—15 lauten dort:

want er mit gote uoberwant
uil manige heideniske lant,
da er die cristin hat mit geret . . .

V. 15 wird nun fast wörtlich in den Epilog übernommen:

di cristen hat er wol geret,
die haiden sint von im bekeret. (V. 9045/46.)

Was anfangs auf Karl gemünzt war, wird jetzt auf Heinrich übertragen — und zwar kann es wörtlich so nur auf den Löwen angewandt werden.

Es schließt sich die auffällig leidenschaftliche Verherrlichung des Welfenhofes an: das äußere Licht mag verlöschen, das ewige Licht der Gottheit brennt

[32] Wesle XVIII.

immer in ihm; die ritterlichen Ideale Treue, Wahrheit, Gottesdienst, Manneszucht werden hervorgehoben; dazu kommen die spezifisch höfischen, deren Erwähnung gewißlich dem Ende des Jahrhunderts gemäßer ist als dessen ersten Jahrzehnten: *vreude, kiusche, scham, tugent, ere.* Dann wieder eine Reminiszenz, eine Anlehnung an zwei Zeilen des „echten" Epilogs: V. 9064—65:

wa fraistet ir ie mere
daz imen baz gescahe? —

diese Worte entsprechen den Versen 9036—37:

wa lebet dehain furste nu
dem ie so wol gescahe?,

die aber offensichtlich eine laudatio temporis acti waren, wohingegen die Wiederholung bewußt die lebendige Gegenwart preist.

Dann erneut Rückwendung auf die thematische Einleitung des „Zusatzes": der Herzog gehört Gott, wie David ihm gehört hat. Diese zweimalige Erwähnung des Königs mit dem Saitenspiel, diese zweimalige Gleichsetzung mit Heinrich auf so knappem Raum ist wirklich auffallend, und wir müssen uns erinnern, welche Funktion er im *Rolandslied* einnahm: Kronzeuge zu sein für den gerechten Gottesstreit; wider die Schändlichkeit des Verrats.

Nun noch einmal zu den problematischen Versen 9069ff.

(*sich*) *versumen* — in diesem Hinweis muß man, bedeutete er ein Sichversündigen, allemal eine erstaunliche Taktlosigkeit sehen — gleichgültig ob er einem Lebenden oder einem Verstorbenen gilt. Nun zeigen die Belege im Mhd. Wb., daß das Verbum so gut wie gar nicht die Bedeutung des „Sündigens", des Schuldigwerdens vor einem ewigen Gericht hat, sondern durchweg die des In-Nachteil-Bringens (-Kommens), des seine Schuldigkeit-nicht-Tuns.

Weiter: den Dativ *im* hat man ausnahmslos und selbstverständlich immer auf „Gott" bezogen, obschon sich das nach dem syntaktischen Zusammenhang keineswegs aufdrängt. Von dem *schephere* war vier Zeilen zuvor die Rede; inzwischen — eine Zeile zuvor — von David. Zwei Zeilen danach wird dann *got* genannt. Also eine Beziehung auf ihn wäre gar nicht so zwanglos[33].

Was aber heißt sonst der Passus? Die Erklärung gibt das Verbum.

Es gibt eine Reihe von Belegen dafür, daß mhd. *stân, stên* mit dem reflexiven Dativ verbunden wird. Der berühmteste ist MF 8, 1 (Kürenberger): *Ich stuont mir nehtint spâte . . .* Ferner: *Anno* 616[34]: *so stunt imi uf der vili gute man*; *Wiener Genesis* 401: *do stund er im werde . . .*; *Vorauer Alexander* 936: *er stunt ime stolzes mutes*; Grimm Gr. IV, 36 führt 2 Belege aus der *Kaiserchronik* auf, 11 978 (Schröder 11 961) und 13 256 (Schröder 13 240): *ich stân mir diche laide*

[33] Text s. o. S. 270.

[34] In Meisens Ausg. (1946) V. 618.

und *ja gestuont ich mir nie sô laide*; dazu vgl. 10 322 (Schröder): *die juden gestuonden in nie sô laide*[35].

Es handelt sich also durchweg um Belege aus der frmhd. Sprachperiode; es handelt sich ferner — mit Ausnahme des *Annoliedes* — um Belege aus dem bairisch-österreichischen Sprachbereich. Dieser Zeit und diesem Raum gehört auch das *Rolandslied*, gehört auch dieser Teil des Epilogs an.

Wir gehen also schwerlich fehl, wenn wir übersetzen:

Für das, worin er sich vergangen haben mag (so fasse ich das verallgemeinernde *swa*), *steht er jetzt vor Gericht.*

Und wir denken an den Prozeß Heinrichs des Löwen (1178—80).

Wessen war er angeklagt?[36]

Er habe die Freiheit der Kirchen und der Landesfürsten bedrängt und habe sie beleidigt. Urteilsgrundlage (Achterklärung 1179; Oberacht 1180) war die Kontumaz. In ihr sah man — nach der jetzigen Auffassung des Textes der berühmten *Gelnhäuser Urkunde* — einen *evidens reatus maiestatis*, Majestätsbeleidigung.

Nun erst erhält der Fürstenpreis 9039 ff. seinen Hintergrund. Der Beschuldigung, Heinrich habe Kirchen bedrängt, werden nachdrücklich seine Verdienste als Bekehrers der Heiden entgegengehalten; wird die Tatsache entgegengesetzt, daß Gott ihm immer zur Seite stand; wird die Treue herausgestrichen, mit der er und seine Leute Gottes Lehre befolgten. — Der Beschuldigung auf Bedrängung der Landesfürsten steht gegenüber die Verherrlichung von Heinrichs *triuwe*, die Verherrlichung des nahen Verhältnisses zwischen ihm und seinem *ingesinde*, seinen *man*; das Lob der sittlichen und sittigenden Ideale, die seinen Hof beherrschen. — Nun ist aber gewiß, daß Hand in Hand mit der Anklage einherschritt eine systematische moralische Disqualifizierung durch das Lager der Gegner. Auch die Kontumaz enthält ja eine derartige Abwertung. Mehr noch: wenn auch nach den neuesten Forschungen keine Anklage auf „Hochverrat" erhoben worden ist[37], so wird doch nach der Begegnung von Chiavenna (anläßlich von Friedrichs 5. Italienzug) dies böse Wort gefallen sein. Dem halten unsere Verse nun geradezu aggressiv die zweimalige Gleichsetzung des

[35] Die Belege der *Kaiserchronik* bedeuten also alle drei: *sich fühlen*. Vgl. dazu nhd. *sich stehn* (gut oder schlecht), wo *sich* gewiß ursprgl. Dat. ist. — Karl Stackmann danke ich dafür, daß er mir mannigfache Sucharbeit ersparte durch Vermittlung einiger Belege aus dem Material des *Mhd. Wb's* in Hamburg. — Vermerkt sei noch, daß der Hinweis Carls von Kraus *MFU.* zu 8, 1 auf Goebel (*Studies*) mit dem Beleg *Hel.* 202 b irreführt. Denn 1. handelt es sich nicht um 202 sondern um 102; 2. handelt es sich nicht um *standan* sondern um *gangan* mit refl. Dat.; und 3. nimmt, was den refl. Dat. anbetrifft, das As. innerhalb des Germanischen ohnehin eine solche Sonderstellung ein, daß jeder Verweis von Stellen aus wie den unsren sinnlos ist. — Dem berüchtigten Mammutartikel „stehen" im *DWB.* vermochte ich außer jenem dritten *Kaiserchronik*-Beleg nichts für diesen Fall Förderliches zu entringen.

[36] Hierzu und zum Folgenden: H. Mitteis, *Politische Prozesse des früheren Mittelalters in Deutschland und Frankreich*, HSB phil.-hist. Kl. 1926/27, 3, Heidelberg 1927, S. 48—74; letzte knappe Zusammenfassung jetzt: Gebhardt, *Handbuch d. dt. Gesch.*,[8] 1954, § 120; das. auch weitere Lit.

[37] Gebhardt § 120; vielmehr faßt man diesen Passus jetzt eben als Verachtung der Majestät auf.

Herzogs mit David entgegen, der die Verwerflichkeit des Verrats leidenschaftlich gebrandmarkt hat; und diesem Vorwurf auch gilt der Hinweis auf des Herzogs Haß gegen die *untruwe*, auf seine Wahrheitsliebe, auf seine *tugint* und *ere*[38].

Der Abschnitt 9039—9070 des Epilogs ist eine leidenschaftliche glorifizierende Verteidigung des Herzogs gegen die Anklagen und Verdächtigungen der Jahre 1178—1181! Nur so verstehen wir ihn; nur so verstehn wir insbesondere die Verse 9069—9076, nur so sind sie frei von jeder Taktlosigkeit:

swa er sich uirsumet hat,
ze gerichte er im nu stat:
an dem iungistin tage
da got sin gerichte habe,
daz er in ze gerichte nine uordere,
sundir er in ordine
zu den ewigin gnaden,
dar umbe rufe wir alle AMEN!

Das heißt: *In den Punkten, in denen er sich vergangen haben mag, wird er jetzt* [im irdischen Bereich] *zur Rechenschaft gezogen. Am jüngsten Tag aber, wenn Gott sein Gericht abhält, daß er ihn da nicht verurteile, sondern ihn der ewigen Gnade überantworte — dafür rufen wir alle Amen!*[39]

Jetzt spürt man: diese Verse leben aus dem Gegensatz von irdischer und himmlischer Gerichtsbarkeit, von Hier und Dort. Diese Antithetik konnte nicht durch die Schreibung, sie mußte durch den Vortrag herausgehoben werden; und wir müssen sie nachträglich wieder mühsam herausarbeiten. Von dieser Auffassung her versteht man erst das flehentliche Einmünden der Verse in den Gebetsanruf um ein gerechtes und gnädiges Gericht im Jenseits.

Das deutsche *Rolandslied* ist die Verherrlichung des in Gott lebenden und sterbenden Helden; ist die Verdammung des Verräters. Genelun wird der Prozeß gemacht.

Soll auch jemand, der gleich David den Verrat haßt aus tiefster Seele, verurteilt werden? Genelun hat die Christen in die Hand der Heiden gegeben — das ist sein Verrat. Wie kann einer Verräter sein, der das Gegenteil vollbracht, der die Heiden in die Hand der Christen gegeben hat? In Genelun steht ein Mann vor Gericht, der voller *superbia* und *avaritia*, voller Ehrgeiz und Herrsch-

[38] Hans Georg Gadamer danke ich den brieflichen Hinweis, daß es jedoch nicht nötig ist, hier den Löwen mit dem Begriff des Verrats in Verbindung zu bringen, wenn man David nur allgemein als den „Gerechten" faßt.

[39] Mhd. *geriht* nicht nur *Gerichtshof*, sondern auch *Urteilsspruch*; *Urteil*. Daher es naiv wäre, darauf hinzuweisen, daß Heinrich trotz sechsmaliger Ladung (Mitteis S. 59) nie vor Gericht „gestanden" hätte. Einmal kann sich das ja der Kenntnis des Bearbeiters entzogen haben. Zum andern aber braucht der Passus nicht zu bedeuten, daß H. in persona vor den Schranken steht, sondern er heißt: es wird ihm jetzt der Prozeß gemacht, er wird zur Rechenschaft gezogen. Ferner liegt *stat* nahe aus Reimzwang. — Mhd. *vorderen* kann heißen: *gerichtlich belangen, verurteilen.*

sucht ist[40]. Wie kann vor Gericht stehen, wer aller ritterlich-höfischen Tugend ein Muster ist?

Nun hat E. Fr. Ohly (Zeitschr. f. dt. Altertum 77) ein für alle Mal ebenso mutig (1940) wie überlegen die Unredlichkeit und Absurdität einer Politisierung des *Rolandsliedes* — wie der „welfischen" Dichtung überhaupt — an den Pranger gestellt (gegen die Arbeiten von Teske, Knorr, Röhr, Köster). Von diesen Forschern wird unverdrossen Heinrich (der Löwe) mit Roland, Barbarossa mit Karl gleichgesetzt; schlimmer: man sieht im *Rolandslied* die literarische Verwirklichung der politischen Umwelt des Welfenhofes, sieht politische Aktionen der Zukunft hier literarisch vorbereitet usw. Ohly hat das gebührend beantwortet. Er hat insbesondere gezeigt, daß das *rîche* des *Rolandsliedes* nicht aus sich, i. e. aus dem „Reichsgedanken" einer bald verrauschten Gegenwart, sondern nur historisch, und das heißt mit dem Blick auf die douce France und auf die beiden Reiche Augustins gedeutet werden kann. Es soll in diesem Zusammenhang nur einem Mißverständnis meiner Interpretation vorgebeugt werden. Nicht prägt nach ihr politisches Geschehen die Dichtung; sondern umgekehrt: die Dichtung wirkt an einer Randstelle — außerhalb ihres geschlossenen Erzählganzen — in die Politik ein. Sie ermutigt einen, der sich ihr in mühsamer Arbeit dienend hingegeben hat, an der einzigen Stelle, an der er sich frei fühlen darf, im Epilog nämlich, zum Eingreifen in die bedrängte politische Gegenwart. Die Wirklichkeit wird am Maßstab der Dichtung gemessen — und das nicht in Form ästhetisch-unverbindlichen Spiels der Sinne, sondern konkret, aktuell faßbar. Das mag „welfisch" sein im Gegensatz zu der subtilen und diffizilen Beziehung von Dichtung und Wirklichkeit, die damals im staufischen Raum Sang zu werden sich anschickt.

Der Bearbeiter konnte insbesondere zu einer solchen Stellungnahme encouragiert werden, weil auch der Dichter selbst schon von der Freiheit, die ihm der Epilog schenkte, in diesem Sinne Gebrauch gemacht hatte. Die „echten" Schlußverse zielen doch gleichfalls auf eine Glorifizierung des Welfenhauses, des verstorbenen Herzogs (Heinrichs des Stolzen) ab. Doch hatten diese Worte nicht Einfluß zu nehmen auf ein schwebendes Verfahren, sie sollten nur ein Bekenntnis der Treue zum Welfenhause sein: Heinrich der Stolze hat das *riche*, das ihn ächtete und ihm seine Lehen nahm (1138)[41], geehrt durch den Übersetzungsauftrag. Er war voller *tugente* (die spezifisch höfischen „Tugenden" fehlen noch), war treu und wahrhaft. Wo lebt jetzt, da er tot, sein Land verteilt ist, ein Fürst, der ihm gleicht?

Es müßte Wunder nehmen, wenn in der spannungsgeladenen politischen Atmosphäre des Welfenhofes um 1140 wie um 1180 nicht auch ein politischer Akzent auf die persönlichen Äußerungen welfischer Dichter und Bearbeiter gefallen wäre.

IV. Ergebnisse.

Innere Widersprüche im Epilog des deutschen *Rolandsliedes* sprengen dessen stilistische Geschlossenheit. Sie zwingen dazu, einmal einen verstorbenen, einmal

[40] S. die Belege bei Ohly, Zeitschr. f. dt. Altertum 77, 1940, S. 200.

[41] Auch Heinrich der Stolze *stuont im ze gerichte*, auch ihm wurde der Prozeß gemacht. Doch hat das die Welt bei weitem nicht so erregt — eben weil es sich um einen simplen „Rechtsbruch" (Mitteis S. 45) handelte —, und das Verfahren zog sich zeitlich auch nicht in die Länge, so daß sich schon von diesen Fakten her eine Interpretation von 9069ff. auf H. d. Stolzen verbietet.

einen lebenden Herzog Heinrich angesprochen zu hören. Wir erhalten somit einen „ursprünglichen" Epilog, ein Requiem auf den jüngst verstorbenen Herzog Heinrich den Stolzen. Wir erhalten ferner einen „Einschub" von 38 Versen, der von einem Bearbeiter hinzugesetzt wurde.

Das Motiv zu dieser Erweiterung könnte ein Mißverständnis gewesen sein: der Bearbeiter erkannte nicht, daß des Löwen Vater gemeint war. Heinrich war für ihn ein lebender Herzog, und das mußte er deutlich sagen. Zugleich aber bot diese Korrektur Anlaß, ein von Mannentreue bestimmtes Plädoyer für den angeklagten Herrn zu halten.

Doch hat die psychologische Motivierung des „Einschubs" mit Hilfe einer „Mißverständnis-These" ihr Bedenkliches, weil man nämlich annehmen sollte, daß der Bearbeiter mit der Genealogie seines Fürstenhauses sehr wohl vertraut war. Hier ist der Ort, auf zwei andere Möglichkeiten hinzuweisen:

1. Der Bearbeiter mag bewußt erweitert haben. Der Epilog gab ihm die Möglichkeit, unter der Maske des Nachrufs auf den Vater die Aristie des bedrängten Sohnes zu singen.

2. [42] Wir haben es mit drei Personen zu tun:

a. Mit dem Pfaffen Konrad als dem Verfasser des ersten originalen Epilogs auf den vor kurzem verstorbenen Herzog Heinrich den Stolzen (und seine Gattin).

b. Mit dem Verfasser eines zweiten Epilogs auf den lebenden, in seinen Prozeß verwickelten Heinrich den Löwen. Nicht ein Mißverständnis, nicht eine Camouflage, sondern bewußter Wille zur Abänderung stand hinter seinem Handeln. Ihm schien der erste Epilog veraltet und entbehrlich. Heinrich der Stolze hatte seinen Lohn dahin. Hingegen der Löwe, um dessen Sache es schlecht stand, brauchte sehr dringend Verteidigung und — im übrigen verdientes — hohes Lob. So ersetzte der Bearbeiter den veralteten ursprünglichen Epilog durch den „aktuellen" neuen Teil, wobei er den alten deutlich genug als Muster benutzte[43].

c. Mit dem Abschreiber. Ihm lagen beide Epiloge vor — vielleicht in zwei verschiedenen Exemplaren der Dichtung (s. u.). Er respektierte das geschriebene Wort so sehr, daß er sich nicht entschließen konnte, einen der beiden Abschnitte fortfallen zu lassen. Vielleicht merkte er gar nicht, daß sie auf zwei verschiedene Herzöge Heinrich gemünzt waren. Vielleicht auch empfand er es als unbillig, den Preis des verstorbenen Inaugurators der Übersetzung fortfallen zu lassen. Kurzum: er fügte die beiden Epiloge ineinander — immerhin so geschickt, daß man es bis heute hingehn ließ.

Hier nun müssen wir noch einmal auf den zweiten Schreiber zurückkommen, dessen möglicher Anteil an der Erweiterung schon oben (S. 273) fragend angeschnitten wurde. Er kann diese letzte These erheblich stärken.

Der Heidelberger Codex P schmückt das *Rolandslied* durch 39 Bilder. Nun hat schon W. Grimm in seiner Ausgabe von 1838 festgestellt[44], daß von ihnen 8 nicht an der richtigen Stelle eingefügt sind. Er schloß daraus, daß der abschreibende Schreiber einen andern Codex vor sich gehabt habe als der abmalende Schreiber. Der eine ließ — gemäß seiner Vorlage — jeweils für ein Bild gewissen Raum frei; der andre füllte diesen Raum — gemäß seiner Vorlage — mit Bildern, die einen andern Zusammenhang illustrierten.

Diese partielle Inkogruenz von Text und Illustration legte also schon vor 120 Jahren eine Vermutung nahe, die wir heute aus ganz andern Erwägungen heraus aussprechen: die Hs. schöpfte (wenn auch vielleicht nicht durchgängig) aus zwei Vorlagen!

[42] Den Hinweis auf diese dritte Möglichkeit verdanke ich dem sich in mehreren Briefen niederschlagenden Interesse, das Alexander Rüstow an dieser Untersuchung nahm.

[43] S. die sieben „Markierungspunkte" oben S. 272 und den weiteren achten S. 274.

[44] S. XXIV—XXV.

Nun stellt Hermann Menhardt in einer jüngst erschienenen Arbeit über *Die Bilder der Millstätter Genesis und ihre Verwandten*[45] fest, daß von der Ikonographie her sich die geläufige Ansetzung des *Rolandsliedes* „um 1170" bestätige. Denn der Codex P ahme den Stil der Regensburger Buchmalerei jener Zeit nach.

Das besagt jedoch nicht mehr, als daß die Illustrationen unsrer Hs. einem jüngeren Codex entnommen sind, der seinerseits sehr wohl durch eine Mäzenatentat Heinrichs des Löwen[46] illustriert worden sein kann. Über des Pfaffen Konrad Original ist damit nichts gesagt, es mag ganz bilderlos gewesen sein.

An dieser Stelle kann ich es mir nicht versagen, die Gedanken über den zweiten Schreiber weiterzuführen: wie, wenn der Illustrator jener kalligraphisch brillierende Schreiber der wenigen 29½ Verse, d.h. der meisten unseres „Einschubs", gewesen wäre? Er hatte — die Illustrationen zeigen es — eine jüngere, unter des Löwen Förderung entstandene Hs. vor sich. Sie enthielt — aus den erwähnten Motiven — nur jenen zweiten Epilog. Der Schreiber der Hauptmasse wollte oder sollte auch diesen Part hineinnehmen in seine Abschrift des Buchs mit dem alten Epilog. Aber ihm ist das Schriftbild dieses anderen Codex nicht geläufig; er beginnt willig mit der Initiale (9039); aber er quält, er verschreibt sich (9050). Da nimmt ihm der andre die Feder aus der Hand und schreibt den neuen Epilog flüssig zu Ende als der Begabtere und als der, dem die Vorlage nah vertraut ist.

Man wird zugeben müssen, daß diese Version mehr ist als müßiges Spiel der Einbildungskraft. Dennoch: es sind Vermutungen, denen der Anspruch auf verbindliche Beweiskraft nicht zukommt. Wir müssen jedoch im Auge behalten, daß die Frage nach den psychologischen und technischen Hintergründen im Handeln des hinzusetzenden Bearbeiters oder des Schreibers durchaus zweitrangig wird, wenn wahrscheinlich gemacht werden konnte, daß erweitert worden ist; wenn wahrscheinlich gemacht werden konnte durch Stilanalyse und Interpretation, daß hier zwei Epiloge vorliegen; und daß der eine sich auf den toten Vater und der andre sich auf den lebenden Sohn bezieht.

Was ergibt sich aus unseren Feststellungen für die Datierung?

Heinrich der Stolze starb 1139. Seine Gemahlin Gertrud 1143[47].

Wir erhalten somit als Terminus post quem das Jahr 1139, oder besser noch 1143. Man wird gut tun, dicht bei 1143 zu bleiben. Dann hat also Heinrich der Stolze die Übersetzung angeordnet. Er hat möglicherweise die Vorlage von seiner Frankreichreise 1131 auf Wunsch seiner Gattin mitgebracht. Die Arbeit zog sich in die Länge, was z. T. mit den politischen Wirren jener Jahre, vor allem aber mit der Schwierigkeit der Methode zusammenhängen mag, die sich ja des Lateinischen als Zwischenstufe bediente (9080ff.). Die Auftraggeber erlebten somit die Fertigstellung des Werkes nicht mehr mit. Der wehmütige Nachruf auf den verstorbenen Herzog macht es wahrscheinlich, daß er in den Jahren der „Fremdherrschaft" entstanden ist, so daß wir als Terminus ante quem jedenfalls 1155 erhalten, das Jahr, in dem Friedrich I. den Anspruch des Sohnes Heinrich auf Bayern anerkannte.

[45] In: Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte Bd. III = Festschrift für Rudolf Egger, Klagenfurt 1954, S. 248—371; den Hinweis auf diese Abhandlung verdanke ich Richard Kienast.

[46] Über Regensburg als Kunstmittelpunkt und die beiden Herzöge Heinrich als Mäzene vgl. Menhardt S. 343ff.

[47] Gertrud war 1142 mit Heinrich Jasomirgott vermählt worden, dem Bruder und Nachfolger Herzog Leopolds IV. von Bayern. Doch wird diese Heirat als ein rein politischer Akt das Bild der Herzogin in den Augen des Dichters nicht beschattet haben.

Das deutsche *Rolandslied* ist eine hymnische Verherrlichung und Verklärung des Kreuzrittertums. In den Jahren 1147—49 fand der unglückliche zweite Kreuzzug statt. In die — durch Bernhard von Clairvaux so wesentlich geschürte — Atmosphäre der Vorbereitung paßt sich unser Gedicht sehr wohl ein. Wir erhalten auch von daher ein Motiv zu der Datierung „Fertigstellung um 1145".

Schließlich wird man das deutsche *Rolandslied* auch verstehen müssen als literarischen Niederschlag der die Kanonisation Karls des Großen (1165) vorbereitend tragenden Stimmung[48].

Wir stellen also fest: die Arbeit an der Abfassung des deutschen *Rolandsliedes* vollzog sich in den Jahren von etwa 1131 bis etwa 1145. Um 1145 wird es vollendet worden sein.

Einfacher ist es mit der Datierung des auf den Löwen abgestimmten „Einschubs". Der Prozeß begann 1178. 1179 wurde die Acht erklärt, der 1180 die Oberacht folgte. 1181: Reichskrieg, Unterwerfung und Verbannung. Der Tenor des Plädoyers schließt Kenntnis dieser letzten Ereignisse wohl aus. Also werden wir den Einschub ansetzen: „um 1180".

V. Folgerungen.

Diese Argumentationen wären müßige Spekulation, wenn wir zuvor auf sicherm Boden gestanden hätten. Aber eben der fehlte. Wir geben also nichts preis — denn die Sicherheit, mit der hier die eine, dort die andere Datierung verfochten wurde, zeigt doch, daß es sich nicht um echte Sicherheit handelte. Was gewinnen wir?

In dem Augenblick, wo sich erweist, daß die Angaben des Epilogs nicht nur einen Heinrich und nicht durchweg einen lebenden Heinrich voraussetzen, fällt die Notwendigkeit der starren Ansetzung entweder post 1127 oder post 1168 (Heiratsjahre der beiden Herzöge) und ante 1139 bzw. 1195 (Todesjahre der beiden Herzöge). Unsere Datierung „um 1145" gibt die Möglichkeit:

1. Die „Archaismen" in Grammatik und Wortwahl nun nicht mehr als Marotte eines konservativen Dichter-Übersetzers auffassen zu müssen, sondern sie als den legitimen Ausdruck des damaligen Sprach- und Dichtungsstils zu erkennen. Anderseits aber braucht man auch nicht mehr von einer „kaum faßlichen Wundersamkeit des avantgardistischen Vorprellens" zu reden[49], wie man das bei einer Entscheidung für 1130 glaubte tun zu müssen. Das ist das Wesentlichste.

2. Nun erscheint uns die Formulierung für Heinrichs des Stolzen Gattin, sie sei *aines richen chuoniges barn*, als ganz natürlich. Das meint nicht

[48] Dazu zuletzt Fr. Heer, *Die Tragödie des heiligen Reiches*, Stuttgart 1952, S. 246ff.

[49] K. H. Halbach, *Epik des Mittelalters*, in Stammlers Deutscher Philologie im Aufriß Bd. 2, 1953, Sp. 563.

mehr die Tochter des regierenden deutschen Königs. Lothar ist 1137 gestorben, seit fast 10 Jahren herrscht Konrad III. Gertrud war die Tochter „eines mächtigen Königs . . .". Eine Verwechslung mit der Tochter eines andern mächtigen Königs, die gleichfalls einen Herzog Heinrich geheiratet hatte, war ausgeschlossen. Der Löwe ehelichte Mathilde von England erst 1168. So ist diese Crux behoben, die auch mit dem Hinweis auf die mögliche deiktische Funktion des mhd. *ein* kaum aus der Welt zu schaffen war[50].

3. Der Preis des Heidenbekehrers (9046—9047) braucht nicht gedreht und gewendet zu werden, bis er — schlecht genug — auf Heinrich den Stolzen paßt. Er gehört — wie der ganze „Einschub" — dem Löwen.

4. Original und Bearbeitung des *Alexander* brauchen nun nicht in die wenigen bis 1131 zur Verfügung stehenden Jahre gepreßt zu werden. Wir haben 15 Jahre dazugewonnen.

5. Das Verhältnis zur *Kaiserchronik* wie zum Armen Hartmann und anderen in Frage stehenden Dichtungen ist frei und kann unvoreingenommen und unbedrängt durch einander ausschließende Datierungshypothesen erneut überprüft werden. Die Bemerkung der *Kaiserchronik*, Karl habe *ouch anderiu liet*, darf sich wieder aufs *Rolandslied* beziehen. Möglicherweise erhält Schröders These von der Verfasseridentität neuen Zuspruch. (Die langsame Fertigstellung des *Rolandsliedes* ließe sich sehr gut erklären mit dem Hinweis auf die gleichzeitig zu leistende Arbeit an der *Chronik*!)

6. Die schwierigen Verse 9069—70 sind geklärt, für die man bisher auf keine Weise eine befriedigende Interpretation fand:

swa er sich uirsumet hat,
ze gerichte er im nu stat.

7. Wir erhalten einen schlanken, nicht aufgetriebenen, widerspruchslosen ursprünglichen Epilog in der „Rundzahl" von 40 Versen[51].

Es bleibt noch ein Problem: das der Sprache der beiden Partien. Hierzu ist zu sagen:

Es hat sich gezeigt, daß die Neudichtung im engsten Anschluß an das Muster des ersten Epilogs verfertigt wurde. Die Arbeit konnte nur gelingen dank innigster Vertrautheit mit der Mundart, der Wortwahl, der Reimweise und Schreibung der fast 10000 Verse des Originals — sei sie durch intensives Studium, sei sie durch das Abschreiben gewonnen. So kann es nicht Wunder nehmen, wenn sich Original (bzw. der das Original vertretende gesamte ältere Part)

[50] Richard Kienast gibt — mündlich — die Konjektur *aines riches chuoniges barn* zu erwägen = „eine Prinzessin".

[51] Und schließlich 8.: es hat sich zu den beiden bestehenden Datierungshypothesen eine dritte gesellt, auf die sich die Vertreter der beiden andern Lager gemeinsam werfen können, was zumindest der ins Stocken geratenen Erörterung über dies Thema zum Nutzen gereichen wird.

und Zusatz trotz verschiedener Verfasserschaft und trotz der etwa drei Jahrzehnte Zeitdifferenz nicht voneinander abheben — es sei denn eben durch die „Gleichartigkeit", die auffallenden Parallelen, die Wiederholungen und Responsionen innerhalb des gesamten Epilogs, die gerade dann mißtrauisch machen müssen, wenn man mit einem Verfasser rechnet.

Es spielt bei diesen grundsätzlichen Erwägungen keine Rolle, ob sich die Kombination der beiden Epiloge schon in der Vorlage von P, schon in X also vollzogen hat[52] oder ob erst P — wie uns die letzte Einschub-Entstehungs-Hypothese nahelegte — die beiden Stücke ineinander gefügt hat[53].

*

Eine neue Datierung. Was ist mit ihr gewonnen? Philologenseligkeit?

Seit geraumer Zeit macht sich ein Ungenügen, ein Mißvergnügen an unsrer Epocheneinteilung geltend, wie sie insbesondre im literarischen Raum des 11. und 12. Jhdts. geübt wird[54]. Frühmittelhochdeutsch, cluniazensisch, vorhöfisch, frühhöfisch, salisch, welfisch, staufisch — das und mehr geht durcheinander und miteinander und nebeneinander — und ist doch die ganze Wahrheit in allem nicht. Der Ruf nach einer „Umorientierung" wird vor allem angesichts des 12. Jhdts. laut. Hier zu Klarheit und Ordnung zu kommen möchte die vorliegende Abhandlung einen Beitrag liefern.

[52] Was möglich wäre. Die Schrift von P ist „die Minuskel des späten 12. Jahrhdts" (Wesle XVIII). Wurde der zweite Epilog um 1180 verfertigt, so ist immerhin noch denkbar, daß er sich schon in X fand.

[3] Aus Wesles Reimgrammatik (*Frühmittelhochdeutsche Reimstudien*, Jena 1925 = Jenaer Germanistische Forschungen 9, S. 103—143) vermag ich — auch ihrer Unübersichtlichkeit wegen — für diesen Punkt nichts herauszuholen. Vielleicht kann der noch ausstehende 2. Band von Ulrich Pretzels *Frühgeschichte des deutschen Reims* weiterhelfen. Möglicherweise hätte Sievers Rat gewußt.

[54] Ich verweise nur auf die diesbezüglichen Feststellungen in neusten Arbeiten zu diesem Zeitraum: Hugo Kuhn, Deutsche Vierteljahrsschr. 27, 1953, S. 1—30 (u. ö.); H. de Boor in seiner *Gesch. d. dt. Lit.* I, S. 134—135; Eduard Neumann, *Die Dichtung des 12. Jhdts. in neuer Mittelalterschau*, Wirk. Wort 4, 1954, S. 203—209; Jos. Quint, Zeitschr. f. dt. Philologie 73, 1954, S. 241ff.

Die Entstehung des Faust-Manuskripts von 1825—26 (VH2).

Von

Alexander R. Hohlfeld (Madison, Wisconsin).

I.

Im Frühjahr 1825 entschloß sich Goethe, für die geplante Gesamtausgabe seiner Werke die Vollendung des zweiten Teils des *Faust* in Angriff zu nehmen, und brachte zunächst das wenige, was sich von Niederschriften aus früherer Zeit finden ließ und verwendbar erschien, zusammen. Diese redigierende Arbeit im Einzelnen zu verfolgen und Altes von Neuentstandenem zu unterscheiden, ist schwierig und unsicher. Jedenfalls entstand auf Grund dieser Vorarbeit im Frühjahr des folgenden Jahres ein Manuskript, das in seinem Kerne die Szene *Großer Vorhof des Palasts* enthält, und das von Erich Schmidt als *VH2* bezeichnet worden ist, *V* als zum fünften Akt gehörig und *H2* als wichtigste Handschrift neben dem Teil des Gesamtdruckmanuskripts *H*, der den fünften Akt enthält. Eine genaue und eingehende Beschreibung von *VH2* liefert Gottfried Wilhelm Hertz im 33. Bande des Euphorion (S. 244—277) im Jahre 1932[1].

Meine Bemühungen um den irdischen Ausgang der Goetheschen *Faust*-Dichtung brachten es mit sich, daß ich mich genauer mit dem Manuskript beschäftigte, als es wohl sonst der Fall gewesen wäre. Ich war dabei zunächst auf den Hertzschen Bericht und die Lesarten in der Weimarer Ausgabe angewiesen, benutzte aber einen längeren Aufenthalt in Weimar im Frühjahr 1935 dazu, das Manuskript selber gründlich einzusehen. Wenn ich daraufhin im gleichen Jahre in meinem Aufsatz „Zum irdischen Ausgang von Goethes Faustdichtung" in der Vierteljahresschrift Goethe (S. 263—289) darauf hinwies, daß es kaum möglich sei, mit Hilfe der Lesarten ein klares Bild von *VH2* und seinen Abweichungen von der endgültigen Fassung zu gewinnen, so geschah das nicht, weil ich selber unter diesen Schwierigkeiten zu leiden hatte, sondern weil es gerade die Benutzung des Manuskriptes war, die mir klarmachte, welche Schwierigkeiten hier vorlagen. Und zwar gilt das gerade von dem Teil, der den *Faust*-Forscher besonders interessiert. Es sind das die Verse 11539—84 (der gegenwärtigen Zählung nach). Diesen sechsundvierzig Zeilen entsprechen in *VH2* allerdings nur fünfundzwanzig Zeilen. Diese Verse sind, worauf auch Hertz hinweist, von Goethe eigenhändig in das Manuskript eingetragen. Wie in der endgültigen Fassung, mit nur einer ganz nebensächlichen Änderung (*schon* statt

[1] Meines Wissens ist Hertz der Erste und Einzige gewesen, der auf Grund von Band 15, II der Weimarer Ausgabe von Goethes Werken den Wert und die Bedeutung der Handschrift *VH2* für die Entstehung des fünften Aktes von *Faust II* erkannt und gewürdigt hat. Da ich aber die von ihm vorgetragenen Vermutungen nicht zu teilen vermag, sehe ich mich zu meinem Bedauern zur Begründung meiner eigenen Anschauung zu einem im Wesentlichen negativen Verfahren genötigt. Ich habe die Arbeit nur unter großen Schwierigkeiten und bei weitgehender Mitarbeit hilfsbereiter Kollegen durchführen können. Für diese Unterstützung spreche ich Heinrich Henel, Walter Naumann und Gerhard Weiss meinen tiefgefühlten Dank aus.

nur in 11544), folgen auf die Lemurenlieder die zwölf Faust und Mephisto zugewiesenen Verse 11539—11550, auf die ich mich weiterhin als auf Strophe a und Strophe b beziehen will.

Faust: *Wie das Geklirr der Spaten mich ergetzt!*
Es ist die Menge, die mir fröhnet,
Die Erde mit sich selbst versöhnet,
Den Wellen ihre Gränze setzt,
Das Meer mit strengem Band umzieht.

Meph.: *Du bist doch nur für uns bemüht*
Mit deinen Dämmen, deinen Buhnen;
Denn du bereitest schon Neptunen,
Dem Wasserteufel, großen Schmaus.
In jeder Art seid ihr verloren; —
Die Elemente sind mit uns verschworen,
Und auf Vernichtung läuft's hinaus.

Hierauf fehlen in *VH2* die vier Zeilen, in denen Faust das Anwerben von Mengen von Arbeitern befiehlt, und wir finden nur, anscheinend ganz unvermittelt, die zwei Zeilen 11555—56:

Mit jedem Tage will ich Nachricht haben
Wie sich verlängt der ungeheure Graben.

Mephistos Wortspiel von Graben und Grab leitet dann unmittelbar über zu der letzten testamentarischen Rede Fausts von nur neun Zeilen, auf die ich im Folgenden als auf Strophe c verweisen will:

Dem Graben der durch Sümpfe schleicht
Und endlich doch das Meer erreicht
Gewinn ich Plaz für viele Millionen
Da will ich unter ihnen wohnen,
Auf wahrhaft eignem Grund und Boden stehn.
Ich darf zum Augenblicke sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Aeonen untergehn. —

Von diesen fünfundzwanzig Zeilen vermutet Hertz aus Gründen, denen ich hier nicht nachgehen kann, die sich aber nur auf einen höheren oder geringeren Grad von Wahrscheinlichkeit beschränken, daß sie dem „älteren Bestand", also der Zeit um 1800 angehören. Dieser Auffassung schließe ich mich gern an, wenn damit nur gesagt sein soll, daß unter den älteren Papieren, die im Februar 1825 zusammengebracht wurden, sich auch eine Fassung dieser Kernszene von *VH2*

befunden haben muß. Wenn Hertz aber meint, Goethe habe diese ältere Fassung unverändert in das von John geschriebene Manuskript selber eingetragen, so kann ich mich dem nicht anschließen. Denn da der Dichter hier sozusagen dem Abschreiber die Feder aus der Hand nimmt, um diese fünfundzwanzig Zeilen selber einzutragen, so muß er dazu einen besonderen Grund gehabt haben. Er hätte ja sonst wohl die überlieferte Fassung ebenfalls vom Schreiber abschreiben lassen. Und der Inhalt der Strophen a und b verbürgt mit Gewißheit, daß Goethe hier einen ganz neuen Gedanken wollte zu Worte kommen lassen, der ihm augenscheinlich erst in diesen Februartagen von 1825 für die Vollendung des fünften Aktes gekommen ist. Der Punkt ist von nicht geringer Bedeutung für die endgültige Gestaltung von Fausts letzter Tätigkeitssphäre und seiner auf ihr beruhenden letzten, testamentarischen Rede. In Strophe c von *VH2* und in dem, was unmittelbar vorhergeht, handelt es sich ausschließlich um ein großes Entwässerungsprojekt. Auf dieses allein beruft sich Faust in seiner stolzen Hoffnung, daß „die Spur von seinen Erdentagen nicht in Aeonen untergehen" wird. In den Strophen a und b dagegen schwebt dem Dichter ein Faust vor, der weite Gebiete eines flachen Strandes dadurch bewohnbar und urbar macht, daß er durch große Dammbauten die Flut des Meeres weit *in sich selbst* vom Lande wegdrängt. Eine solche Auffassung Fausts als eines Bändigers des Meeres, wie sie später die erste Hälfte des vierten Aktes entwickelt, hat sich bei Goethe erst in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts herausgebildet, und ich habe in meinem Aufsatz „Weitere Betrachtungen zum irdischen Ausgang von Goethes Faustdichtung" in meinem Buche „Fifty Years with Goethe" den Nachweis zu erbringen versucht, daß es gerade die Februartage von 1825 waren, die in Goethe im Verlauf seiner Arbeit an dem *Versuch einer Witterungslehre* diesen neuen Plan für den vierten und fünften Akt entstehen ließen.

Die Auskunft, welche die Tagebücher von Goethes Beschäftigung mit den irdischen Schlußszenen der *Faust*-Dichtung geben, ist bei der Kürze dieser seiner Aufzeichnungen nur gering und kaum je ganz eindeutig sicher. Besonders wichtig sind für das Jahr 1825 die Tage vom 25. bis 27. Februar. Es heißt da am 25. Februar: *Überschwemmungsunfälle und meteorologische Betrachtungen bey dieser Gelegenheit . . . Für mich Betrachtungen über das Jahr 1775, besonders Faust.* Am 26. Februar: *An Faust einiges gedacht und geschrieben.* Und am 27. Februar: *Betrachtungen über Faust. Die ältern Nacharbeitungen vorgenommen. Einiges zurechte gestellt.* Hinzu käme vielleicht noch die folgende Notiz vom 4. März: *Betrachtungen über Ebbe und Fluth und deren Congruenz mit der Oscillation. Einiges an Faust.* In den Februartagen 1825 zeigen sich hier also in enger Verbindung Gedanken über die gewaltsamen Naturereignisse im Winter 1824/25, Beschäftigung mit dem *Faust* und die abschließende Arbeit an dem Aufsatz *Versuch einer Witterungslehre.* In diesem Aufsatz sagt Goethe: *Es ist offenbar, daß das, was wir Elemente nennen, seinen eigenen wilden wüsten Gang zu nehmen immerhin den Trieb hat . . . Die Elemente daher sind als colossale Gegner zu be-*

trachten, mit denen wir ewig zu kämpfen haben, und sie nur durch die höchste Kraft des Geistes, durch Muth und List, im einzelnen Fall bewältigen. Die Elemente sind die Willkür selbst zu nennen . . . Dies entspricht gedanklich den oben zitierten Worten des Mephistopheles:

Die Elemente sind mit uns verschworen,
Und auf Vernichtung läuft's hinaus.

Wenn nun Goethe fortfährt, *Herz und Geist erhebend ist dagegen, wenn man zu schauen kommt was der Mensch seinerseits gethan hat, sich zu waffnen, zu wehren, ja seinen Feind als Sklaven zu benutzen,* so drängt sich einem die Vermutung auf, daß er hierbei den Wert und die Bedeutung von Fausts Schaffen am Meeresufer im Auge hat. Bedenkt man nun das Zusammentreffen und Verschmelzen dieser hier angeführten Einzelheiten in den Tagebuchnotizen der wenigen Februartage, so liegt die Annahme nahe, daß man hier den Zeitpunkt vor sich hat, an dem sich zumindest in Goethes Phantasie der Gedanke an die endgültige Gestaltung des vierten und fünften Aktes der Dichtung eingestellt haben muß. Die eigenhändige Einzeichnung der Strophen a und b kann erst im April 1826 vorgenommen worden sein, denn die Angabe für den 3. April, *John mundirte an Faust*, bezieht sich doch wohl auf die Herstellung der Johnschen Reinschrift von *VH2*.

Was nun die zweite Versgruppe, d.h. Strophe c betrifft, so liegen hier die Dinge ganz anders. Die von Hertz angenommene frühe Entstehung, also etwa um 1800, der ganzen von Goethe eigenhändig in *VH2* eingetragenen Verse, die ich für Strophe a und b nicht habe gelten lassen, besteht hier höchstwahrscheinlich zu Recht. Wenn in den späteren *Faust*-Ausgaben auf diese ältere Fassung überhaupt eingegangen wird, so werden gewöhnlich nicht die von Hertz zitierten neun Zeilen angeführt, sondern nur die ersten fünf, auf die sich Erich Schmidt in der Weimarer Ausgabe beschränkt:

Dem Graben der durch Sümpfe schleicht
Und endlich doch das Meer erreicht
Gewinn' ich Plaz für viele Millionen
Da will ich unter ihnen wohnen,
Auf wahrhaft eignem Grund und Boden stehn.

Die folgenden vier Zeilen werden gewöhnlich weggelassen, weil sie allerdings so gut wie unverändert in den endgültigen Text aufgenommen worden sind. Nur an Stelle von *Darf ich sagen* heißt es endgültig *Dürft' ich sagen*. In diesen wenigen fünf Zeilen erblickt Hertz nun eine ganz unverständliche Verquickung der letzten Worte eines Satzes mit den Anfangsworten des folgenden. Seite 274 sagt er:

„Dem in der überlieferten Form sinnlos mit dem Dativ einsetzenden Verse muß ein Gedanke vorangegangen sein etwa des Inhalts: die letzte Aufgabe des

Sterbenden sei es, freien Abfluß zu schaffen 'dem Graben, der durch Sümpfe schleicht und endlich doch das Meer erreicht' (vgl. 11561/2). An dieser Stelle verlangt der Sinn einen Punkt. Der neue Gedanke setzt dann ein: Gelingt es mir, das selbstgeschaffene Land in eine siedlungsreife Landschaft zu verwandeln, dann darf ich das Verweile aussprechen."

Das heißt denn doch, daß Goethe hier eigenhändig und unverändert Verse abschreibt, die völlig sinnlos sind. Ich muß gestehen, daß mir das vollständig undenkbar vorkommt. Möglich wäre es allenfalls, daß die ganz ungewöhnliche Verwendung des Dativs *dem Graben* in Verbindung mit *gewinnen* durch eine verwirrte oder schwer leserliche ältere Aufzeichnung hätte veranlaßt werden können. Was Goethe dabei vorgeschwebt haben mag, dürften Wendungen gewesen sein, wie „dem Graben gewinn ich ab" oder „dank dem Graben", „mit Hilfe von dem Graben", oder Dativkonstruktionen nach Verben wie entwickeln, entnehmen oder entstehen. Die Fortsetzung *Gewinn ich . . .* ist dann nicht der Anfang eines Konditionalsatzes, sondern die ganz natürliche Fortsetzung des Vorhergehenden.

Hiermit wäre eigentlich so ziemlich alles gesagt, was für die Korrektur der Hertzschen Angaben über diese zwei Verspartien nötig ist. Es ergeben sich aber bei weiterem Nachdenken einige allgemeinere Schlußfolgerungen, die ich hier unter zwei Gesichtspunkten vorlegen möchte. Zunächst ergibt sich, daß auf Grund der ersten Versgruppe das Bild von Fausts schöpferischer Tätigkeit am Meeresufer im Frühjahr 1825 und spätestens 1826 bestimmt in Goethes Phantasie vorhanden gewesen sein muß; daß also die erste Anregung dazu unmöglich aus Werken hergeleitet werden kann, die dem Dichter nachweislich erst in späteren Jahren bekannt geworden sind. Zweitens aber entdecken wir bei einer genauen vergleichenden Analyse der Szene *Großer Vorhof des Palasts* in *VH2* und in dem Druckmanuskript von 1831, in welchem Umfang die zwei grundverschiedenen Konzeptionen von Fausts Neulandgewinnung — Entwässerung von Sümpfen und Bau von Dämmen gegen die Meeresflut — in der Phantasie Goethes um die Vorherrschaft gekämpft haben und mit welchen verblüffend einfachen Mitteln der Dichter der in *VH2* bestehenden Verwirrung Herr geworden und zu der endgültigen Formulierung im Druckmanuskript gelangt ist.

Was nun den ersten Punkt betrifft, so gilt die Unmöglichkeit anregenden Einflusses auf Fausts Tätigkeit als Bekämpfer des Meeres vor allem von den folgenden zwei Büchern: erstens, Catteau-Calleville, *Tableau de la Mer Baltique*, 2 Bände, Paris 1812, das Goethe 1828 kennen lernte; zweitens: *Briefe eines Verstorbenen* von Fürst Pückler-Muskau, 4 Bände, 1830—31, worin der 27. Brief von einem dem Meere durch einen mächtigen Damm abgerungenen Stück Land bei Tremadoc in Wales handelt. Goethe las die beiden ersten Bände, die den in Frage kommenden Brief enthielten, im Sommer 1830 und veröffentlichte eine Besprechung darüber in den *Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik*.

Was das Buch von Catteau-Calleville betrifft, so hätte Goethe bei der endgültigen Arbeit am vierten und fünften Akt in den Jahren 1830 und 1831 immerhin einzelne Züge dem von ihm entworfenen Bilde einfügen können. Ja, es wäre eigentlich verwunderlich, wenn das nicht der Fall gewesen wäre, da sich Goethe den Angaben in den Tagebüchern nach mehrfach und eingehend mit dem Buch beschäftigt hat. In den sechs Tagen vom 16. bis zum 21. Dezember 1828 nennt Goethe fast täglich Lektüre in dem Buch und notiert am 21. Dezember: *Las das Werk über das Baltische Meer hinaus.* Selbst als Goethe dann 1831 am vierten und fünften Akt des *Faust* abschließend arbeitete, ließ er sich das Buch aus der Großherzoglichen Bibliothek nochmals senden. Die Frage nach hinterlassenen Spuren der Lektüre dieses Buches ist von Max Morris („Goethe-Studien", 2. Auflage, Berlin 1902, I, S. 111—113) eingehend untersucht worden. Er führt eine Reihe von Einzelfällen auf, worin er eine Parallele zu den Schilderungen bei Catteau-Calleville fühlt, fügt aber zugleich selber hinzu, daß in keinem Falle die vorhandene Ähnlichkeit für beweiskräftig gelten könne. Den Hauptnachdruck legt er darauf, daß in Catteau-Callevilles Gesamtbild „der stählende, kulturweckende Kampf der Uferbevölkerung mit dem Meere" als Vorbild für Fausts Scheidevision angesehen werden dürfte. Zum Beleg zitiert er:

Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.

Auch das aber wird sehr fraglich, wenn man bedenkt, daß *umrungen von Gefahr* bei Goethe sich auf die unmittelbar vorhergehenden Zeilen bezieht:

Im Innern hier ein paradiesisch Land,
Da rase draußen Fluth bis auf zum Rand.

Zu einer solchen Situation steht aber die Landschaft der Ostsee weit mehr im Kontrast denn als Parallele. Die Ostsee kennt keine Ebbe und Flut, und also auch weder Dämme noch Buhnen, und die breiten, sandigen Uferflächen passen schlecht zu Philemons Worten zu dem Wanderer:

Schaue grünend Wies' an Wiese,
Anger, Garten, Dorf und Wald.

Und selbst was den stählenden Kampf der Uferbevölkerung mit dem Meer betrifft, so existiert der für alle Meeranwohner und beruht doch vor allem gerade auf dem Wechsel von Ebbe und Flut.

Die Situation bei Tremadoc in Pückler-Muskaus *Briefen eines Verstorbenen* ist gewiß von der der Ostseeufer weit verschieden, paßt aber ebensowenig wie diese zu dem von Goethe imaginierten Meeresufer und seiner Urbarmachung. Die hier in Frage kommende Meeresküste ist felsiger Natur, und der Zugang zum Meere auf ein enges Tal beschränkt. Während es also bei Goethe heißt:

Rechts und links, in aller Breite,
Dichtgedrängt bewohnten Raum,

so fehlt in der walisischen Landschaft jede Möglichkeit einer weiten Ausdehnung. Das Einzige, was als Parallele zu Fausts Schaffen gelten könnte, wäre der Umstand, daß durch einen von einem Privatmann gebauten, etwa zwei englische Meilen langen Steindamm ein Stück Land dem Meere abgewonnen und landwirtschaftlich angebaut worden ist. Einzelzüge, die darauf hindeuten, daß Goethe die Schilderung Pückler-Muskaus vorgeschwebt haben könnte, fehlen vollständig. Den Versuch, solche Parallelen nachzuweisen, ja die Pückler-Muskausche Situation als Urbild für Goethes *Faust* in Anspruch zu nehmen, hat Gregor Sarrazin gemacht in seinem Aufsatz „Ein englisches Urbild für Goethes Faust", der im Jahre 1911 im sechsten Jahrgang der Internationalen Monatsschrift erschien. Von allen Unähnlichkeiten und Widersprüchen abgesehen, hat Sarrazin die von ihm versuchte Parallelisierung von vornherein dadurch fragwürdig gemacht, daß er sich in der Schilderung seines Urbilds nicht auf das beschränkt, was von Pückler-Muskau angeführt wird, sondern darüber hinaus auf Dinge hinweist, die er erst durch die Benutzung weiterer Literatur, wenn nicht gar durch einen Besuch des Ortes selber, hat kennen lernen können. So spricht Sarrazin von dem „kanalähnlichen" Hafen von Tremadoc, während Pückler-Muskau einfach einen kleinen Hafen nennt. Ebenso fehlt bei Pückler-Muskau jede Erwähnung einer durch die Errichtung des Dammes geschaffenen sumpfigen Gegend, die hat entwässert werden müssen.

Für beide Werke muß es deshalb als sicher angesehen werden, daß sie nicht nur Goethe keine erste Anregung haben geben können, sondern auch, daß keins von ihnen irgendwelche deutlichen Spuren seiner Benutzung hinterlassen hätte.

II.

Von besonderem Interesse ist der Zustand unseres Manuskripts vom Jahre 1826 noch in zwei weiteren Punkten[2]. In der ursprünglichen Fassung der Szene *Großer Vorhof des Palasts*, von der Hertz annimmt, daß sie zu der Zeit um 1800 geschaffen worden sei, ist alles, was Faust über die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft seines Schaffens von Neuland sagt, sicher durchaus einheitlich gewesen und hat sich ausschließlich auf die Entwässerung eines weiten sumpfigen Terrains durch einen *ungeheuren* Graben bezogen. Das Meer wird nur genannt, insofern als dieser Graben irgendwo (*endlich doch*) das Meer erreichen soll. Fausts großes Besitztum liegt an keinem Meeresstrande, sondern ist durchaus binnenländisch gedacht. In diesen einheitlichen Verlauf der Szene bringt nun Goethes Eintragung der beiden Strophen a und b eine böse Verwirrung. Was an Stelle dieser Strophen in der alten Fassung gestanden haben mag, wissen wir nicht.

[2] Die in den ersten drei Abschnitten dieser Arbeit vorgelegten Einzeluntersuchungen sind nicht von vornherein einheitlich geplant gewesen. Sie sind vielmehr schrittweise und eigentlich fast wider meinen Willen eine aus der anderen entstanden. Es hat das mitunter zu unbeabsichtigten Wiederholungen und selbst zu leisen gedanklichen Verschiebungen geführt. Dinge dieser Art durch eine vereinheitlichende Überarbeitung zu beseitigen, ist mir leider nicht mehr vergönnt gewesen.

Es muß sich aber auf das Bauen des großen Abzugsgrabens bezogen haben. Das fordert der Sinn dessen, was vorangeht, und vor allem dessen, was darauf folgt. Die zwei Strophen aber handeln von dem Hinausdrängen des Meeres durch *Dämme und Buhnen* und schließen mit der Hoffnung des Mephistopheles, daß das Meer alles wieder verschlingen wird (*Und auf Vernichtung läuft's hinaus*). Da nun in *VH2* der Anruf an den Aufseher und die Aufforderung, Mengen von Arbeitern zu schaffen, noch fehlen, so folgen unmittelbar auf die Schlußworte des Mephistopheles die zwei Zeilen:

Mit jedem Tage will ich Nachricht haben
Wie sich verlängt der ungeheure Graben.

Diese Fortsetzung ist also völlig sinnlos und unverständlich, denn von einem Graben ist bis dahin noch kein Wort gesagt. In den Schlußworten Fausts in der vorhergehenden Szene *Mitternacht* heißt es nur:

Ergreift das Werkzeug, Schaufel rührt und Spaten!
Das Abgesteckte muß sogleich gerathen.

Sinn kommt in das Ganze nur, wenn an Stelle der zwei von Goethe eingetragenen Strophen ursprünglich ein Passus gestanden hat, in dem Faust geschildert haben muß, in welchem Zustand sich das Land befunden habe und wie dem durch den Ausbau des großen Abzugsgrabens abgeholfen werden könne. Er hätte dann ganz natürlich und verständlich fortfahren können mit den Worten:

Mit jedem Tage will ich Nachricht haben
Wie sich verlängt der ungeheure Graben,

die also der Schluß seiner Rede gewesen wären. Fragt man, warum denn Goethe gerade diese letzten Zeilen solle beibehalten haben, so genügt zur Erklärung, daß das Manuskript unmittelbar mit den Worten des Mephistopheles fortfährt:

Man spricht, wie man mir Nachricht gab,
Von keinem Graben, doch vom Grab.

Dieses Wortspiel hätte Goethe dann augenscheinlich nicht wollen fallen lassen. Was dann im Manuskript darauf folgt, ist die alte fünf- bzw. neunzeilige Formulierung von Fausts letzten Worten. Unter dieser Annahme, und nur unter dieser Annahme, hätte sich dann für das alte Manuskript die folgende Reihenfolge ergeben:

1) der Bezug auf das Abgesteckte,
2) die Schilderung Fausts von der Arbeit an Sumpfland und Graben,
3) das Wortspiel: Graben — Grab,
4) Fausts letzte Worte von dem, was durch den Graben zu gewinnen ist.

Verwirrung in diese klare Abfolge ist dann nur dadurch gekommen, daß Goethe

an die zweite Stelle statt der Arbeit an Sumpf und Graben die ihm neu aufleuchtende Idee vom Bekämpfen des Meeres gesetzt hat.

Aber auch in Fausts letzten Worten scheint Goethe beim Abschreiben einen Gedanken eingesetzt zu haben, den wir in der alten Fassung um 1800 wohl vergeblich suchen würden. Ich beziehe mich dabei auf die Worte *Da will ich unter ihnen wohnen*, bei denen man unwillkürlich an das denkt, was dann Faust im endgültigen Druck in enthusiastischer Ergriffenheit ausmalt und was von allen neueren *Faust*-Erklärern immer hervorgehoben worden ist als eine letzte, klare und überzeugte Wendung vom Ich zum Du, oder zumindest im Bilde von Fausts endgültigem Herrscherideal als ein altruistischer Zug sozialer Fürsorge für das Wohl und Wehe seiner Untertanen. Der Punkt erscheint mir nicht nur interessant, sondern wichtig und wesentlich, weil die Bedeutung des in Fausts letztem Denken zum Ausdruck kommenden Ideals allerdings in seinem inneren Wert erheblich geschwächt werden würde, wenn man genötigt ist, es nur als Ausfluß einer hohen Erregtheit des Dichters im Schatten seines und seines Helden Todes gelten zu lassen. Der alten Fassung der Szene aus der Zeit um 1800 dürfte man die Worte kaum zuweisen wollen. Goethe müßte sie also 1826, als er die Strophen a und b in das Manuskript eintrug, den letzten Worten Fausts eingefügt haben. Sei dem, wie ihm wolle. Sicher ist also, daß diese soziale Wendung, die in der Dichtung erst an Fausts Todestag zu Worte kommt, für Goethe zumindest vier bis fünf Jahre vor der Entstehung der großen testamentarischen Rede Fausts zu seinem Bilde von der Gedankenwelt seines alternden Helden gehört haben muß. Im endgültigen Druck sind die Worte *Da will ich unter ihnen wohnen* ja nicht festgehalten worden. Sie klingen aber an, wenn Faust von dem *Gemeindrang* aller für alle spricht und fortfährt:

Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.

Diese Gedanken wären demnach in Goethe lebendig geworden, als er im Winter 1824/25 sich entschloß, Faust als Bekämpfer der ungebändigten Elementargewalt des Meeres enden zu lassen und also nach seinen, Goethes, eigenen Worten im *Versuch einer Witterungslehre* als einen *Wohlthäter der Menschheit*. Ich habe früher selbst zu denen gehört, die das ganz späte Zu-Worte-Kommen von Fausts sozialem Empfinden als schwächend empfunden und bedauert haben, besonders da ich früher ebenfalls daran gedacht habe, daß diese letzte Vision Fausts noch dazu erst ganz kurz vor Goethes eigenem Tode in den Text sei aufgenommen worden als eine der Stellen, von denen Goethe berichtet, daß er sie erst im Winter 1831/32 hie und da eingefügt habe, wo er sich *allzu lakonisch* ausgedrückt hätte. Daß eine solche Annahme aber unhaltbar ist, daß vielmehr Fausts sogenannte testamentarische Rede bei der abschließenden Arbeit zum fünften Akt im Sommer 1831 bereits vorhanden gewesen sein muß, ergibt sich mit Notwendigkeit gerade aus der Untersuchung von *VH2*. Denn, was wir ge-

sehen haben, und was noch weiterhin zu betonen sein wird, ist eben der Umstand, daß die dürftige Fassung von *VH2* in keiner Weise mit der Bekämpfung des Meeres in Verbindung steht, sondern den Gewinn großer Landstrecken ausschließlich der Entwässerung sumpfiger Gebiete zuschreibt. Nach dem, was der vierte und fünfte Akt über Plan und Ausführung von Fausts Schaffen am Meere berichten, wäre die Verwendung dieser dürftigen Worte von *VH2* ganz undenkbar gewesen. Nicht so sehr, weil die Worte dürftig sind, sondern weil sie auf einer ganz anderen Idee von Fausts Schaffen beruhen. Dieser Unterschied ist, wie wir sehen werden, von Hertz übersehen oder jedenfalls unerwähnt gelassen worden.

Fragen wir uns nun aber, wie Goethe 1826 dazu gekommen sein mag, die oben zitierten Strophen a und b trotz ihres Widerspruchs zu dem, was folgte, in das Manuskript einzutragen, so sind wir allerdings auf Vermutungen beschränkt. Zu bedenken ist dabei jedenfalls zweierlei. Als Goethe im Frühjahr 1826 die Handschrift *VH2* herstellen ließ, hatte er keine Hoffnung, die *Faust*-Dichtung noch beenden zu können. Sie ist also nicht gedacht gewesen im Zusammenhang mit einer endgültigen Veröffentlichung, sondern, wie auch Hertz bemerkt, als eine Art Vermächtnis, woraus man würde ersehen können, wie der Dichter beabsichtigt habe, das Werk zu Ende zu führen. Nun war aber erst kurz vorher in Goethe der neue Plan aufgetaucht, Fausts Gewinn von Neuland nicht aus der Entwässerung sumpfigen Gebietes herzuleiten, sondern aus dem Bau von Dämmen zum Schutz eines flachen Meeresstrandes gegen die Meeresflut. Je größer seine Freude gewesen sein mag über die dichterischen und dramatischen Vorzüge dieser neuen Konzeption, um so mehr muß es ihn verdrossen haben, daß in der alten Fassung der Szene *Großer Vorhof des Palasts*, wie die oben versuchte Rekonstruktion dieser Szene zeigt, Fausts letztes Schaffen nur in dem Bau eines ungeheuren Entwässerungsgrabens bestanden habe. Er dürfte sich also kurzerhand entschlossen haben, den neuen Plan zu Worte kommen zu lassen, obwohl er sich dabei des Widerspruchs zu dem Folgenden bewußt gewesen sein muß. Möglich, daß er gehofft hatte, es werde ihm leicht gelingen, auch die letzte Rede Fausts dem neuen Plan gemäß zu gestalten. Da ihm das aber augenscheinlich nicht gelingen wollte, muß er sich zufrieden gegeben haben, das Alte neben dem Neuen stehen zu lassen. Zuletzt schlossen die beiden Konzeptionen ja nicht notwendig einander aus und sind ja auch in der endgültigen Fassung nebeneinander noch anzutreffen. Diese Annahme gewinnt noch beträchtlich an Wahrscheinlichkeit, wenn, wie man fast vermuten muß, das Motiv von dem täuschenden Geklirr der Spaten bereits in der alten Fassung vorhanden war. Die ersten drei Zeilen unserer Strophe a:

Wie das Geklirr der Spaten mich ergetzt!
Es ist die Menge, die mir fröhnet,
Die Erde mit sich selbst versöhnet

passen tatsächlich gleich gut für den alten wie für den neuen Plan. *Die Erde mit sich selbst versöhnet* konnte sich ebenso gut auf Sumpfentwässerung wie auf Landgewinnung durch Dammbauten beziehen.

Sehen wir nun zu, wie es dem Dichter gelungen ist, den so geschaffenen Widerspruch in *VH2* in der endgültigen Fassung von 1831 zu vermeiden, so finden wir Folgendes. Zunächst verwandelt Goethe den *ungeheuren* Graben, auf dem in *VH2* die ganze Neulandgewinnung beruht, in einen *unternommenen*, d.h. in diesem Zusammenhang, eben erst in Angriff genommenen, ja eigentlich in Angriff zu nehmenden Graben, auf den sich dann die letzten Worte der vorhergehenden Szene *Mitternacht*:

Das Abgesteckte muß sogleich gerathen

gut beziehen. Da es sich also demnach in der endgültigen Fassung um ein neues Unternehmen handelt, so erklärt sich die Einfügung des Befehls an den Aufseher, *Arbeiter, Meng' auf Menge*, zu schaffen, der in der alten Fassung fehlt und nicht nötig war, da der Bau des *ungeheuren* Grabens jahrelang im Gange und somit auch die nötigen Arbeiter vorhanden gewesen sein müssen. Die Einfügung dieser wenigen Zeilen hat aber dann auch den Vorteil, daß die zwei Zeilen:

Mit jedem Tage will ich Nachricht haben
Wie sich verlängt der ungeheure Graben,

die in *VH2* unverständlich und fast sinnlos auf Mephistopheles' Spott in Strophe b unmittelbar folgten, nun sich durchaus logisch und natürlich an den Befehl der Arbeiterbeschaffung anschlossen. Was mit diesem Graben eigentlich gemeint war, wird in der endgültigen Fassung erst klar durch die einleitenden Worte von Fausts testamentarischer Rede:

Ein Sumpf zieht am Gebirge hin,
Verpestet alles schon Errungene;
Den faulen Pfuhl auch abzuziehn,
Das Letzte wär' das Höchsterrungene.

Ich weiß nicht, wieviele Leser der Szene *Großer Vorhof des Palasts* in ihrer gegenwärtigen Fassung sich wundern und fragen, was für eine Bewandtnis es mit diesem Graben haben könne. Tatsächlich wird im ganzen vierten und fünften Akt der Dichtung, wo Gelegenheit dazu sich leicht und wie von selbst geboten hätte, mit keinem Worte auf einen Sumpf oder eine Entwässerung hingewiesen. Ich selber habe immer angenommen, daß es sich um eine Versumpfung handle, die erst infolge der Dammbauten entstanden sei. In Wirklichkeit aber, d. h. im Sinne der historischen Entwicklung der Szene, ist der Sumpf, der sich am Gebirge hinziehen soll, das Überbleibsel der großen Sumpfgebiete, durch die sich der *ungeheure* Graben von *VH2* hinzog, um endlich doch das Meer zu erreichen.

Ein weiteres Überbleibsel dieser Art aus der Zeit der alten Konzeption ist wahrscheinlich ebenfalls das *auch*, wie wir es jetzt lesen in den Worten:

Den faulen Pfuhl auch abzuziehn.

Denn von einer weiteren Tätigkeit dieser Art kennt die endgültige Fassung nichts.

III.

Auf Fragen und Probleme, wie ich sie hier für die Kernszene von *VH2* erörtere und zu erhellen versucht habe, geht Hertz nicht ein. Die Verwirrung, die in dieser Szene in der Motivierung von Fausts landschöpferischen Unternehmungen herrscht, ist ihm entgangen, oder bleibt jedenfalls unerwähnt. Statt dessen werden die letzten Worte Fausts wegen ihrer dürftigen Kürze als das Reis bezeichnet, aus dem sich die endgültige testamentarische Rede entwickelt hätte. Um erklärlich zu machen, was Hertz zu dieser Annahme veranlaßt haben muß, zitiere ich die folgenden Stellen:

Zunächst die zwei oft angeführten Mitteilungen Goethes aus den Jahren 1815 und 1816, die meines Wissens von niemand angezweifelt worden sind und die auch Hertz durchaus anerkennt.

Am 3. August 1815 berichtet Sulpiz Boisserée in seinem Tagebuch von einer Unterhaltung mit Goethe über den weiteren Verlauf der *Faust*-Dichtung. Es heißt da: *Ich frage nach dem Ende. — G*[oethe]*: '. . . es ist auch schon fertig, und sehr gut und grandios gerathen, aus der besten Zeit'.*

In einer aus dem Jahre 1816 stammenden und ursprünglich für *Dichtung und Wahrheit* bestimmten Skizze schließt Goethe die Schilderung von Fausts Leben mit dem Tode Euphorions und fährt dann fort: *Indessen altert er, und wie es weiter ergangen wird sich zeigen, wenn wir künftig die Fragmente, oder vielmehr die zerstreut gearbeiteten Stellen dieses zweiten Theils zusammen räumen und dadurch einiges retten was den Lesern interessant seyn wird.*

Im schroffen Gegensatz zu den zwei zitierten Äußerungen Goethes konstatiert Hertz auf Seite 276: „Selbstverständlich liegen auch den Auftritten 'Mitternacht' und 'Grablegung' zum Teil alte Motive zugrunde... Im Gegensatz zu der Szene 'Großer Vorhof des Palasts' hat aber der Dichter in diese beiden Auftritte nichts von den alten Vorarbeiten übernommen; er hat sie vielmehr — abgesehen von dem Anfang, dem Ende, und den die 'Grablegung' einleitenden Lemurenstrophen — im vollen Umfang ohne Verwendung alter Werkstücke im Jahre 1825 neu geschaffen." Hier liegt der ärgste Stein des Anstoßes für jeden Versuch, Aufschluß zu gewinnen für die seltsame, um nicht zu sagen rätselhafte Art, in der die drei alten Schlußszenen des fünften Aktes entstanden sind: die Unsicherheit in der Datierung der Teilhandschriften, in die verzettelt die drei Szenen im Weimarer Archiv vorliegen und auf Grund deren die Sammelhandschrift *VH2* 1826 hergestellt worden ist. Die beiden Goetheschen Äußerungen zusammengenommen bezeichnen sie klar und bestimmt als in der besten Zeit, also um 1800

gedichtet und zu Papier gebracht. So wie sie jedoch in Weimar vorhanden sind, ist die größere Hälfte von ihnen nachweisbar, die kleinere Hälfte möglicherweise, wenn nicht gar wahrscheinlicherweise, 1825 von Goethe eigenhändig geschrieben worden. Auf dieser letzteren Tatsache fußt die Hertzsche Annahme, daß sie auch erst in diesem Jahre gedichtet worden seien. Ein von irgendeiner Seite unternommener Versuch, diese Annahme und ihre Begründung einer genauen Nachprüfung zu unterziehen, ist meines Wissens nie gemacht worden. Auch ich habe 1935 bei der Arbeit an meinem ersten Aufsatz „Zum irdischen Ausgang von Goethes Faustdichtung" unter dem Einfluß dieser Hypothese gestanden, mich aber nie dabei beruhigen können. So bin ich allmählich zu der Überzeugung gekommen, die Weimarer Teilhandschriften seien eben nicht die alten zerstreut gearbeiteten Blätter selbst, sondern Ab- und Umschriften derselben, die Goethe aus irgendeinem Grunde 1825 eigenhändig gemacht habe. Diese Hypothese der Ab- und Umschriften als berechtigt und die Hertzsche Hypothese der Neuschöpfungen des Jahres 1825 als unhaltbar möglichst einwandfrei nachzuweisen, ist Zweck und Absicht des dritten Abschnittes dieser Untersuchung. Unter drei Gesichtspunkten will ich nachprüfen, was sich für und wider die zwei Hypothesen vorbringen läßt: 1. neben der Sammelhandschrift *VH2* die vorhandenen neunundzwanzig Teilhandschriften; 2. die sie betreffenden Tagebucheintragungen Goethes, und 3. die beiden Äußerungen des Dichters von 1815 und 1816. Ein genaues Auseinanderhalten dieser drei Gebiete ist weder durchführbar noch wünschenswert. Besonders sind Fragen über Goethes Verfahren mit den Teilhandschriften meist eng verquickt mit der Interpretation der sie betreffenden Tagebucheintragungen.

Wenn Einzelheiten in meinen Ausführungen fast ausnahmslos der Szene *Mitternacht* entnommen sind, so liegt dafür kein anderer Grund vor, als daß ich neben der in Abschnitt II untersuchten Vorhofszene nur für die Szene *Mitternacht* den mühseligen Versuch einer möglichst genauen Einzelanalyse unternommen habe. Ein oberflächlicherer Einblick in die Szene *Grablegung* hat mich jedoch überzeugt, daß auch für sie die Dinge im Prinzip nicht anders liegen und daß demnach alle allgemeineren Erwägungen und Schlußfolgerungen gelten dürften.

Zunächst sei untersucht, wie sich die Zerstückelung und Verzettelung in der Niederschrift der drei Szenen vom Standpunkt der beiden Hypothesen aus erklären und verständlich machen läßt. Auf Grund der Hypothese der Neuschöpfungen des Jahres 1825 muß Goethe die drei[3] wichtigen Szenen in den wenigen Märzwochen dieses Jahres gedichtet haben, also auf Grund eines mächtigen dichterischen Impulses, der ihn bei der Vornahme der *ältern Nacharbeiten* ergriffen haben muß. Zur Niederschrift dieses hohen dichterischen Geschenks müßte er dann eine Reihe von Blättern verschiedenster Art und

[3] Der von Hertz angenommene prinzipielle Unterschied in der Entstehung der Vorhofszene und der beiden anderen Szenen besteht in Wirklichkeit nicht.

unterschiedlichsten Formats — zum Teil alte Konzeptpapiere mit stehengebliebenen Resten von Briefen und Bestellungen — gewählt haben mit dem kümmerlichen Ergebnis von mehr als zwei Dutzend Teilstücken, die sich vielfach wiederholen, überschneiden und aneinandergereiht keinen wirklich zusammenhängenden Text ergeben. Jedenfalls ein schwer verständliches, wenn nicht geradezu unbegreifliches Verfahren. So verwunderlich nun aber im Falle einer großen und im Zusammenhang entstandenen dichterischen Leistung ein dermaßen nachlässiges Verfahren in der Niederschrift erscheinen müßte, so einfach und natürlich ließe es sich erklären bei Annahme der Hypothese der späteren Umschriften. Und zwar nicht nur für die alten zerstreut gearbeiteten Blätter selbst, sondern nicht minder für die ein Vierteljahrhundert später gemachten Ab- und Umschriften, da diese im Wesentlichen ja keine schöpferische, sondern nur eine kritische und redaktionelle Arbeit waren. Jedoch bliebe auch in diesem Falle eine wichtige Frage zu beantworten; diese beträfe aber nicht das absonderliche Verfahren, sondern den Grund für ein so umständliches Abschreiben. Natürlich sind wir auf Vermutungen angewiesen. Es würde aber doch anzunehmen sein, daß die allmählich und in nur losem Zusammenhang entstandenen und so angesammelten Blätter, als Goethe sie vornahm, in keiner richtigen Reihenfolge vorlagen, und er sie zunächst in den richtigen Zusammenhang zu bringen hatte, und wir werden sehen, wie der erste sie betreffende Eintrag im Tagebuch vom 27. Februar 1825 (*einiges zurechte gestellt*) deutlich darauf hinweist. Das ist bestimmt keine so leichte Aufgabe gewesen, wie man vielleicht denken möchte. Goethes Arbeit an den Szenen lag ein Vierteljahrhundert zurück, und so klar und deutlich er sich 1815 und 1816 in großen Zügen daran erinnert hatte, so handelte es sich jetzt doch um die Feststellung eines endgültigen Textes; denn er dürfte die *ältern Nacharbeiten* zum *Faust* damals nur deshalb vorgenommen haben, um zu erwägen, was davon in die im Entstehen begriffene Ausgabe letzter Hand könnte aufgenommen werden. Wenn es dann aber doch bei der Helena und den Kaiserhofszenen blieb und die drei alten Schlußszenen des fünften Aktes nicht aufgenommen wurden, so lag das höchst wahrscheinlich an den in Abschnitt II geschilderten Schwierigkeiten, die in der Vorhofszene die Verdrängung des Graben und Sumpf-Motivs durch das neue Strand und Wall-Motiv geschaffen hatte, und deren Goethe 1825 und 1826 nicht hatte Herr werden können.

Bei diesem Versuch, die vorhandenen Stücke in die rechte Reihenfolge zu bringen, wird Goethe an den vor fünfundzwanzig Jahren geschriebenen Blättern hie und da dem Inhalt oder der Form nach manches haben abändern wollen. Anderes, besonders wenn es sich um Bleistiftschrift handelte, mag im Laufe der Zeit undeutlich geworden sein. Kurz und gut, schon diese beiden Gründe — erhöhte Deutlichkeit und textliche Abänderungen — genügen, um zu erklären, was Goethe veranlaßt haben muß, wenigstens einen Teil der alten Stücke ab- und umzuschreiben. Die alten Blätter müssen dann, zur Verhütung von Dou-

bletten und Verwechslungen, vernichtet worden sein. Nachweisbar sind neueren Datums die vier Stücke (*H4*, *H8*, *H9*, *H25*), von denen Erich Schmidt sagt „Altes Papier, neue Schrift", und die weiteren zwölf Stücke, für deren Alter Anhaltspunkte gegeben sind in anderen datierten oder datierbaren Eintragungen auf demselben Blatt.

Für die Hypothese der Neuschöpfung ist es nun notwendig, nachzuweisen oder mindestens wahrscheinlich zu machen, daß auch die dreizehn anderweitig undatierten Blätter ihrer Schrift nach der Zeit von 1825 zuzuweisen sind. Hertz geht jedoch auf die Altersbestimmung auf Grund der Schrift nicht ein, weder für diese besondere Gruppe von Blättern, noch in bezug auf die Frage, ob im allgemeinen die beiden Schriften leicht oder nur schwer voneinander zu unterscheiden sind. Für die Hypothese der Umschriften ist die Frage belanglos. Gehören die Blätter alle der Zeit von 1825 an, so würde das beweisen, daß Goethe zunächst die sämtlichen Blätter ab- und umgeschrieben hätte. Wiesen dagegen einige von ihnen alte Schrift auf, so wären es solche, an denen der Dichter nichts zu ändern oder zu verdeutlichen gefunden hätte. Ich gestehe, daß mir diese letztere Alternative als die natürlichere und verständlichere erschiene. Jedenfalls muß Goethe doch bald eingesehen haben, daß ein bloßes Aneinanderreihen der Blätter in der richtigen Reihenfolge keine zusammenhängende Vorlage ergeben hätte, die der Schreiber, wie Hertz annimmt, hätte einfach ins Reine schreiben können. Da nun aber ohne eine gründliche Nachprüfung der Handschriften im Weimarer Archiv keine Klarheit in dieser Frage gewonnen werden kann, so lohnt es sich nicht, weiter darüber nachzugrübeln. Besonders deshalb nicht, weil, wie wir sehen werden, anderweitiges zuverlässiges Beweismaterial uns genügend zur Verfügung steht. Ehe ich aber die Betrachtung der Teilhandschriften abschließe und mich den Tagebucheintragungen zuwende, sei kurz auf die Lücken hingewiesen, die der Weimarer Befund aufweist. Hertz macht darauf aufmerksam, daß in *VH2* die Szene *Mitternacht* richtig mit der Selbstvorstellung der vier grauen Weiber anfängt (*Ich heiße der Mangel. Ich heiße die Schuld*), daß aber die erste Teilhandschrift *VH3* erst mit Fausts Worten *Es tönte hohl, gespensterhaft gedämpft* einsetzt, also das Wechselgespräch der Weiber fehlt. Er nimmt an, Goethe habe es 1826 nachgedichtet. Gewiß ist das möglich, obgleich der Einsatz von *H3 Es tönte* . . . das Vorhandensein des Vorhergehenden eigentlich voraussetzt. Es ist aber diese Lücke nicht die einzige in der Szene *Mitternacht*. Es fehlt auch die ganze zweite Rede der Sorge *Wen ich einmal mir besitze* . . ., und in diesem Fall ist der Einsatz der nächsten Teilhandschrift (*H11*) mit den Worten Fausts *Hör auf! So kommst du mir nicht bei* noch deutlicher. Da nun auch die folgende Vorhofszene den Schmidtschen Angaben nach zwei weitere Lücken aufweist, so halte ich es für angebracht, auf den Vermerk hinzuweisen, den Erich Schmidt in der Weimarer Ausgabe (Bd. 15, 2 S. 4) der Aufzählung und Beschreibung der *Faust*-Handschriften vorausschickt. Es heißt da: „Der Handschriftenbestand

des Goethe-Archivs ist in den zwischen dem Tode Goethes und der Volljährigkeit seiner Enkel liegenden Jahren nicht bloss in arge Verwirrung und Verwahrlosung gerathen, sondern auch mannigfach geschmälert worden ..."

Hiermit schließe ich die Untersuchung der Teilhandschriften, soweit sie nicht nur mir, sondern überhaupt gegenwärtig möglich ist, und wende mich dem zu, was sich den Goetheschen Tagebucheintragungen für die Hypothesen der Neuschöpfungen und der Umschriften entnehmen läßt. Die in Frage kommenden Zeitabschnitte sind, wie schon oben gesagt, die Tage vom 27. Februar bis zum 22. März des Jahres 1825 und die Tage vom 13. März bis zum 18. April des Jahres 1826. Überliest man die gesamten Eintragungen im Zusammenhang, ohne sich von fraglichen Einzelheiten aufhalten zu lassen, so gewinnt man etwa den folgenden allgemeinen Eindruck: bei der Kürze der Eintragungen und dem häufigen Gebrauch einer Reihe von stereotypen Wendungen ist es nur selten möglich, einen Vermerk auf eine bestimmte Tätigkeit zu beziehen. Ein einziges Mal (am 5. März 1825) findet sich der Eintrag *an Faust geschrieben.* Auffallend ist bei dem sonst herrschenden Wechsel der zur Verwendung kommenden Ausdrücke, daß in den letzten zwei Wochen der Arbeitsperiode 1825 die Wendung *Einiges an Faust* fast tagtäglich vorkommt, während sie in der Arbeitszeit des nächsten Jahres nur gegen Ende und ganz vereinzelt auftritt. Obgleich Hertz diese Tatsache nicht erwähnt, bin ich doch so gut wie überzeugt, daß sie es gewesen sein muß, die ihn veranlaßt hat, die Neuschöpfung der beiden Szenen *Mitternacht* und *Grablegung* so ausschließlich auf die wenigen Märztage des Jahres 1825 zu beschränken, und dadurch die verzettelte Neuschöpfung noch weniger verständlich zu machen, als es bei einer Verteilung auf die beiden Jahre der Fall wäre. Richtig ist nun, daß diese Wendung *Einiges an* [*zu*] *Faust*, die in den späteren Jahren der Arbeit am zweiten Teil sich häufig findet, fast immer im Sinne von 'an *Faust* geschrieben oder gedichtet' gedeutet worden ist. Ich sehe in diesen Tagebuchstellen vom März 1825 neben der oben zugegebenen Möglichkeit, daß alle Teilhandschriften ohne Ausnahme neueren Datums sein könnten, die zwei wichtigsten Umstände, die in den so weit angestellten Erwägungen zu Gunsten der Hypothese der Neuschöpfungen des Jahres 1825 angeführt werden können. Was sich dem gegenüber im Interesse der Hypothese der Umschriften mutmaßen ließe, wäre etwa Folgendes: Goethe wäre in der ersten Märzwoche 1825 mit dem Sichten und Anordnen der Teilhandschriften zustandegekommen und habe, um eine brauchbare Vorlage für John zu gewinnen, mit dem Ab- und Umschreiben der Teilhandschriften angefangen. Da wir beim Fehlen der alten Stücke selbst ja nie wissen, wieviel von dieser Arbeit in wichtigeren Abänderungen dichterischer Natur bestanden haben mag, so ließen sich die oben angeführten wiederholten Wendungen *Einiges an Faust* auch auf diese Weise leicht und natürlich erklären. Recht befriedigt muß er von diesem ersten Versuch nicht gewesen sein; denn bei Wiederaufnahme der Arbeit im Jahre 1826 heißt es am 14. März *Ich fuhr fort die einzelnen Papiere zu Faust gehörig zu redigiren*, und den Ab-

schluß dieser Tätigkeit bezeugt am 12. April der Eintrag *An Faust arrangirt und geheftet.*

Einzelne der Goetheschen Vermerke sind gewiß von Interesse. Sie enthalten aber nichts irgendwie Entscheidendes. Von Dichten ist ebensowenig die Rede wie von Ab- und Umschreiben. Das einmalige Vorkommen der Wendung *An Faust geschrieben* (5. März 1825) spricht eher gegen als für fortgesetzte dichterische Tätigkeit. Dagegen finden sich neben dem schon genannten Zurechtstellen eine Reihe weiterer Wendungen, wie *ordnen*, *revediren*, *redigiren*, die sich auf redaktionelle Arbeit beziehen. Die zweimal zu findende Wendung *Einiges an* [*zu*] *Faust concipirt und mundirt* (16. März 1825 und 4. April 1826) muß sagen wollen, Goethe habe an *Faust* gedichtet und das Gedichtete gleich selber ins Reine geschrieben. Es paßt das genau zu dem in Abschnitt II nachgewiesenen eigenhändigen Einsetzen der zwei Strand und Damm-Strophen a und b in die alte Fassung der Vorhofszene. Der auf den ersten Blick befremdende Eintrag während der Arbeitszeit von 1825 (16. März) *John mundirte den Schluß der angefangenen Faustischen Abtheilung* erklärt sich einwandfrei, wenn wir ihn auf die zwei letzten Blätter von *VH2* beziehen, welche *Ankündigung* und *Abschied* enthalten, die zwei um 1800 geschriebenen Gedichte, die als Gegenstück zu dem *Vorspiel auf dem Theater* und der *Zueignung* gedacht waren. Sie stehen in keiner Verbindung mit dem Text der Dichtung und konnten also jeder Zeit, ob nun aus Versehen oder mit Absicht, ins Reine geschrieben werden, um später beim Arrangieren und Heften (12. April 1826) ans Ende gestellt zu werden. Den Eintrag endlich *Die Angelegenheit wegen Faust weiter überdacht* (14. März 1825) dürfen wir als eine Bestätigung der oben ausgesprochenen Vermutung betrachten, daß Goethe ursprünglich beabsichtigt hatte, die Schlußszenen des fünften Aktes für die Veröffentlichung in einem der frühen Bände der Ausgabe letzter Hand fertig zu machen. Wir haben gesehen, weshalb das nicht gelang. Der vierte Band der neuen Ausgabe brachte dann 1828 die *Helena*, und der zwölfte im selben Jahr die ersten vier Szenen des ersten Aktes; *VH2* jedoch blieb unveröffentlicht.

Zusammenfassend läßt sich über die Tagebucheintragungen etwa das Gleiche sagen wie über die Teilhandschriften. Sie erklären sich im allgemeinen leichter und natürlicher für die Hypothese der Ab- und Umschriften als für die der Neuschöpfungen des Jahres 1825. Direkt Beweiskräftiges liefern sie für keine der beiden Annahmen.

Die so weit angestellte Musterung der Teilhandschriften und der Tagebücher im Hinblick auf die Berechtigung der beiden sich gegenüberstehenden Hypothesen hat also nichts Entscheidendes ergeben, weder für noch wider die eine oder die andre. Die Mehrzahl der gemachten Beobachtungen spricht, wie mir scheint, eher zu Gunsten der Ab- und Umschriften; aber es handelt sich bestenfalls nur um einen höheren oder geringeren Grad von Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit, nicht um Denkbares oder Undenkbares, Mögliches oder Unmögliches.

In dem, was noch zu tun übrigbleibt, der entsprechenden Musterung der zwei oben zitierten eigenen Äußerungen Goethes aus den Jahren 1815 und 1816, liegen die Dinge anders. Hier kommt es zu einer eindeutigen und unausweichlichen Entscheidung. Man mag sich wundern, weshalb ich, wenn ich das wußte, in der Besprechung der Teilhandschriften und Tagebücher überhaupt auf das Für und Wider beider Hypothesen eingegangen bin. Es lag mir aber daran, erklärlich zu machen, wie Hertz dazu kommen konnte, sich von der Berechtigung seiner Hypothese so zu überzeugen, daß er sie auch da durchzusetzen versuchte, wo es ohne Gewaltsamkeit nicht möglich war. Es gilt das besonders von den Versuchen, eine Art von Einklang zu erzwingen zwischen den Goetheschen Äußerungen und der Annahme der Neuschöpfungen von 1825. Diese beiden Äußerungen liegen zeitlich kaum ein Jahr auseinander und müssen sich also doch wohl auf das gleiche Erinnerungsbild in des Dichters Gedächtnis beziehen. In keinem Punkte wiederholen sie sich, aber ebensowenig widersprechen sie sich in irgendeiner ihrer Angaben. Im Gegenteil; sie ergänzen sich zu einem leidlich einheitlichen Bild von dem, was im Jahre 1825 vom fünften Akt vorhanden war und im folgenden Jahr zu der Handschrift *VH2* vereinigt wurde. Beide Berichte lassen keinen Zweifel, daß es sich nicht nur um Motive oder dichterische Pläne und Absichten, sondern um schriftlich festgehaltene Dichtung handelt.

Der Bericht Boisserées betont, daß die in Frage kommenden Szenen *gut und grandios gerathen* seien, und das etwas ungewöhnliche Wort *grandios* trifft sicher zu für Fausts mitternächtlichen Kampf mit der Sorge, und noch deutlicher in seiner besten, aber doch einigermaßen opernhaften Bedeutung für die Szene *Grablegung*, in der sich von unten der Höllenrachen und von oben die himmlische Glorie auf der Bühne auftun und sich zwischen ihnen der Kampf der Rosen streuenden Engel mit Mephistopheles und seinen teuflischen Kohorten um den Besitz von Fausts Seele abspielt. Nicht minder zutreffend und ebenfalls ungewöhnlich ist in der Skizze von 1816 die Angabe, daß es sich nicht um *Fragmente*, sondern — Goethe korrigiert sich — *vielmehr* um *zerstreut gearbeitete Stellen* handle. Das aber entspricht allem Anschein nach den neunundzwanzig Teilhandschriften, in die zerstreut *VH2* im Weimarer Archiv vorhanden ist, allerdings nur, falls sie schon in der frühen Zeit um 1800 entstanden waren. Da das aber nach der Hypothese der Neuschöpfungen von 1825 ausgeschlossen ist, so beruft sich Hertz da, wo er auf diese Stelle eingeht, auf die Paralipomena 91—98 und 194—5 und auf diejenigen der Lemurenstrophen, die nachweislich alten Datums sind.

Diese Stücke stehen aber in keinem anderen Zusammenhang untereinander, als daß sie eben zum fünften Akt gehören, und sie sind jedenfalls keine *Stellen* der Dichtung. Sie *zusammen räumen* hätte also kaum irgendwelchen Sinn. Vor allem aber, und das ist das Entscheidende, könnte man aus ihnen nicht erfahren, wie es dem alternden Faust *weiter ergangen* wäre. Hier spricht alles klar und eindeutig für die Hypothese der Ab- und Umschriften und so mindestens

indirekt gegen die der Neuschöpfungen des Jahres 1825. Noch weit eindringlicher gilt das von dem, was sich auf Grund der von Boisserée mitgeteilten Worte Goethes sagen läßt. Wenn dieser im Verlauf seines Berichts über ein Gespräch mit Goethe betreffs der Fortsetzung der *Faust*-Dichtung sagt: *Ich frage nach dem Ende*, so ist klar, daß er damit den Ausgang der Dichtung meint, und man hat dementsprechend wohl immer angenommen, daß Goethe in seiner Antwort sich auf die drei alten Schlußszenen des fünften Aktes bezogen habe. Auf sie oder jedenfalls auf das Gespräch mit der Sorge und die *Grablegung* paßt es durchaus, daß Goethe sie nicht nur als *fertig*, sondern auch als *gut und grandios gerathen* bezeichnet. Da nun aber bei Annahme der Neuschöpfungen von 1825 die *Grablegung* und die Szene mit der Sorge um 1800 noch nicht vorhanden waren und von der Vorhofszene nur der innerste Kern, also Fausts Sterbeszene, die in der Fassung von *VH2* bloße fünfundzwanzig Zeilen einnimmt, so müsse, nach Hertz, Goethe bei seiner Antwort nur an die Sterbeszene, also an „Fausts Ende" (S. 272) gedacht haben, als er Boisserées Frage nach dem „Ende von 'Faust'" (S. 271) beantwortete, obgleich der Wortlaut — wie schon gesagt — es durchaus klar macht, daß er mit dem Ende nicht Fausts Ende, sondern den Ausgang der Dichtung im Sinn hatte. Diese Szene ist aber, wie wir in Abschnitt II gesehen haben, nicht nur kurz und dürftig, sondern sogar in arger Verwirrung. Dieser Verwirrung ist sich Hertz nicht bewußt gewesen, aber er fühlt, daß die Szene unmöglich hätte *grandios* genannt werden können. Aus diesem Grunde nimmt Hertz ganz ad hoc und ohne jeden Versuch einer Begründung an, statt der knappen fünfzeiligen Fassung von Fausts Sterbevision habe um 1800 in der Vorhofszene schon die endgültige siebenunddreißigzeilige testamentarische Rede gestanden, Goethe habe sich aber auf sie 1825 nicht besinnen können und so die alte Fassung stehenlassen. Zur Bekräftigung dieser seiner Annahme nennt er auf Seite 275 seines Aufsatzes die erweiterte Fassung tatsächlich „grandios". Wie schon oben angedeutet, übersieht er dabei, daß es sich ja nicht um eine bloße Erweiterung handelt, sondern vor allem um den tiefgreifenden Ersatz des Sumpf und Graben-Motivs durch das Strand und Wall-Motiv, das vor 1825 nicht einmal der Idee nach vorhanden war. Es erübrigt sich, weitere Worte über diese seltsame Vermutung zu verlieren. Wenn aber Annahmen dieser Art nötig sind, um die Hypothese der Neuschöpfungen des Jahres 1825 mit den Goetheschen Angaben in Einklang zu bringen, so spricht sie sich auf diese Weise ihr eigenes Urteil: undenkbar.

IV.

Fragen wir nach den wichtigeren Ergebnissen der hiermit abgeschlossenen Untersuchung der Sammelhandschrift von 1825—26 und nach etwaigen auf sie gegründeten Folgerungen, so läßt sich das Folgende sagen:

1) Das Hauptergebnis ist doch wohl der unanfechtbare Nachweis, daß die Annahme, die Handschrift sei eine Neuschöpfung des Jahres 1825, gänzlich

unvereinbar ist mit den Goetheschen Angaben von 1815 und 1816, an deren Zuverlässigkeit die Forschung nie gezweifelt hat, und die auch Hertz rückhaltlos zugibt und voraussetzt. Die gegenteilige Annahme, daß die neunundzwanzig Teilstücke, aus denen die Handschrift besteht oder auf denen sie jedenfalls beruht, in der Zeit um 1800 entstanden und von Goethe 1825 eigenhändig ab- und umgeschrieben worden sind, erscheint dadurch, solange eine andere Erklärungsmöglichkeit nicht vorliegt, so gut wie gesichert, besonders da sie tatsächlich allen Gegebenheiten der leidlich komplizierten Situation in durchaus verständlicher Weise entspricht.

2) Ein direkter und positiver Beweis für das eigenhändige Ab- und Umschreiben seitens des Dichters läßt sich jedoch nicht beibringen. Es bleibt Hypothese. Was einem solchen Beweise am nächsten käme, ist das im Abschnitt II über die Sterbeszene Gesagte. Da haben wir dem Dichter beim Einsetzen der Strophen a und b sozusagen über die Schulter blicken dürfen und die alte Vorlage teilweise rekonstruieren können. Sie selber ist uns aber in diesem, wie in allen anderen Fällen, nicht erhalten geblieben. Gerade dieses Beispiel zeigt aber, daß der Dichter beim Ab- und Umschreiben von seiner Vorlage beträchtlich abgewichen ist. Es ist das jedoch sicher eine ganz vereinzelte Ausnahme. Im Allgemeinen spricht alles dafür, daß die Umschriften sich in allem Wesentlichen eng an die alten Blätter hielten. Immerhin, und das ist, worauf ich hier hinweisen möchte, besteht in jedem Einzelfall die Möglichkeit kleinerer oder größerer Abweichungen.

3) Das zweitwichtigste Ergebnis sehe ich in dem Einblick, den wir in die eigentümliche und widerspruchsvolle Entwicklung von Fausts Sterbeszene *Großer Vorhof des Palasts* haben gewinnen können. In ihrer alten Fassung aus der Zeit um 1800 ist die Szene einheitlich binnenländisch gedacht gewesen. Fausts Schöpfertum von Neuland, das allerdings von vornherein vorgesehen war, beruhte in ihr ausschließlich auf der Entwässerung weiter Sumpfgebiete durch einen *ungeheuren* Graben, der erst weit weg (*endlich doch*) das Meer erreichen sollte. Der Entschluß, dieses Sumpf und Graben-Motiv durch das spätere Strand und Wall-Motiv zu ersetzen, das heißt, das Herrschergebiet und Schaffen Fausts an den Strand des Meeres zu verlegen, reifte in Goethe im Winter 1824—25 während der Arbeit an dem *Versuch einer Witterungslehre*, besonders im Anschluß an den Abschnitt vom *Bändigen und Entlassen der Elemente*, und führte zunächst zu der argen Verwirrung, in der die Szene in der Sammelschrift *VH2* erscheint. Erst in der letzten Arbeitsperiode von 1830—31 gelang es dem Dichter, der Szene ihre endgültige Gestalt zu geben.

4) Die Szene mit der Sorge, die in der endgültigen Fassung ein Erlebnis von Fausts Todestag ist, muß ursprünglich der Zeit nach früher und ganz selbständig gedacht gewesen sein. Nicht nur fehlte jede Verbindung mit der erst ganz zuletzt geschaffenen Philemon und Baucis-Handlung, sondern auch mit dem nahen Tode Fausts. Die Zeilen:

Es klang so nach als hieß es — Noth,
Ein düstres Reimwort folgte — Tod

fehlen selbst noch in *VH2*. Da das die Stelle enthaltende Teilstück nicht vorhanden ist, können wir nicht wissen, ob in ihm bereits die in *VH2* vorhandenen Zeilen:

Dahinten, dahinten! von ferne, von ferne,
Da kommt er der Bruder, da kommt er der — Tod

enthalten waren oder nicht. Aber selbst wenn wir deren Vorhandensein annehmen, so deutet die Wiederholung *von ferne, von ferne* eher darauf hin, daß, wenn auch seine Tage gezählt sein mögen, Fausts Ende doch nicht unmittelbar bevorsteht. Und die Worte der Sorge:

Die Menschen sind im ganzen Leben blind,
Nun Fauste! werde du's am Ende

gewinnen erst ihre rechte und natürliche Bedeutung, wenn wir sie zwar auf Fausts letzte Lebenszeit, nicht aber auf die Stunde seines Todes beziehen können. Die natürlichste Erklärung dieser Worte der Sorge ist doch wohl die: sie hofft, daß ihr giftiger Anhauch wenigstens für die letzte Zeit von Fausts Leben das werde bewirken können, was ihrer Litanei nicht gelungen ist, die innere Erblindung Fausts. Sie muß aber erleben, daß sie sich auch hierin grimmig getäuscht hat.

5) In Abschnitt II dieser Arbeit ist nachgewiesen worden, daß die auf dem alten Sumpf und Graben-Motiv beruhende kurze Fassung von Fausts Sterbevision, wie sie sich noch in *VH2* findet, gänzlich unvereinbar ist mit allem, was Faust im vierten und fünften Akt plant und schafft, und daß sie also nie im Druckmanuskript des zweiten Teils, wie es im Sommer 1831 beendet wurde, gestanden haben kann. Damit fällt aber die Vermutung in sich zusammen, die endgültige Fassung der Sterbevision sei erst im Winter 1831—32 entstanden als eine der Stellen, von denen der Dichter sagt, er habe sie erst zuallerletzt in das Manuskript eingesetzt, wo er sich vorher allzu lakonisch geäußert habe. Ich betone diesen Sachverhalt an dieser Stelle nur umso mehr, als ich selber in einem meiner früheren Aufsätze dieser irrigen Vermutung das Wort geredet habe.

Wenn ich die Untersuchung über die Entstehung der *Faust*-Handschrift von 1825—26 (*VH2*) hiermit abschließe, so bin ich mir bewußt, daß, um zu einem endgültigen Urteil zu gelangen, noch zweierlei zu tun ist: einmal, die dreizehn oben erwähnten, undatierten Teilhandschriften auf Grund ihrer Schrift zu datieren; zum andern, die Szene *Grablegung* auf Grund der Angaben der Weimarer Ausgabe in ähnlicher Weise zu untersuchen, wie ich das für die Szene mit der Sorge und die Vorhofszene versucht habe. Das Erstere ist zur Zeit so gut wie unausführbar, für das Letztere fehlen mir Kraft und Zeit.

Fragen wir uns, ob es denn so wichtig sei, die Zeit der Entstehung der alten Schlußszenen des fünften Aktes zu kennen, so dürfte die Antwort von verschiedener Seite sehr verschieden lauten. Für die Interpretation der endgültigen Dichtung, wo die allein in Frage kommt, hängt gewiß nicht viel davon ab. Es dürfte höchstens in Fausts Sterbemonolog das verwunderliche plötzliche Auftreten eines vorher nie erwähnten, äußerst wichtigen Entwässerungsgrabens (*Das Letzte wär' das Höchsterrungene*) verständlich werden. Für die Forschung dagegen, die bemüht ist, die Entstehung und allmähliche Umgestaltung der Dichtung in der Phantasie des Dichters stufenweise zu verfolgen, ist es gewiß von größter Wichtigkeit, zu wissen, ob der endgültige Ausgang der Dichtung in seinen Grundzügen dem Dichter schon um die Jahrhundertwende vorgeschwebt habe, zu einer Zeit also, in der er noch ganz im Unklaren war, wie sich Fausts Leben und Tun in den beiden letzten Akten abspielen sollte. Natürlich wüßten wir gern, wie eng sich die Ab- und Umschriften der alten Blätter an ihre Vorlagen gehalten, oder ob mitunter wichtigere Veränderungen stattgefunden haben[4]. Ich fürchte aber, daß das ein frommer Wunsch bleiben wird. Mein überraschender Erfolg in der Entwirrung der Vorhofszene in Verbindung mit den dreizehn noch undatierten Teilhandschriften, unter denen also einige in alter Schrift sein könnten, verführte mich dazu, Ähnliches auch für die beiden anderen Szenen zu erwarten. Die Situation in der Vorhofszene war aber insofern ganz einzigartig, als die Goethesche Umschrift sowohl die alte Vorlage wie auch die geplante Neugestaltung erkennen ließ. Etwaige Blätter in alter Schrift würden aber gerade solche sein, an denen der Dichter nichts zu ändern gefunden und sie deshalb unabgeschrieben gelassen hätte. Der Nachweis alter Blätter würde also gewiß höchst willkommen sein als eine geradezu beweiskräftige Stütze für die Hypothese der Ab- und Umschriften als solche. Darüber hinaus aber wäre ihnen kaum etwas abzugewinnen. Für die Annahme, daß die beiden Szenen *Mitternacht* und *Grablegung* im großen Ganzen und in allem Wesentlichen in der Zeit um 1800 entstanden seien, werden wir uns wohl immer auf Goethes eigenes Zeugnis berufen müssen, daß sie *gut und grandios gerathen, aus der besten Zeit* seien. Jedenfalls sollten die zwei von mir als noch ausstehend bezeichneten Aufgaben in Angriff genommen werden, sobald es wieder möglich sein wird, und ich schließe deshalb diese Ausführungen mit dem hoffentlich nicht auch nur frommen Wunsch, daß die Verhältnisse die reichen handschriftlichen Schätze des Weimarer Archivs in absehbarer Zeit der Forschung wieder frei und leicht zugänglich machen möchten, wie in 'der besten Zeit'.

[4] Da ich es in Abschnitt III bei Besprechung der Teilhandschriften unterlassen habe, weise ich hier darauf hin, daß in einem einzigen Fall (*H5* und *H6*) ein Teilstück doppelt vorhanden ist. Aber weder Schmidt noch Hertz äußert sich über das verhältnismäßige Alter der beiden Stücke auf Grund der Schrift. Im sprachlichen Ausdruck weichen die beiden Blätter mehrfach voneinander ab.

Die Prinzessin von Ahlden.

Verwandlungen einer höfischen Sensation in der Literatur des 18. Jahrhunderts.

Von

Herbert Singer (Köln).

I.

Graf Philipp Christoph von Königsmarck, kurfürstlicher Obrist und Zierde des Hofes von Hannover, ein glänzender Kavalier aus einem der ersten Häuser Schwedens, jung, reich und elegant, verschwindet in der Nacht des 1. Juli 1694 im Schlosse zu Hannover und wird nie wieder aufgefunden. Zugleich wird die Kurprinzessin Sophie Dorothea in das einsame Amtshaus zu Ahlden gebracht und noch im selben Jahre von ihrem Gemahl geschieden. Erst 1726 stirbt sie, unversöhnt mit ihrem Hause, als Gefangene; als „Prinzessin von Ahlden" geht sie, geheimnisumwittert und von dem Glorienschein der verfolgten Unschuld umgeben, in die Geschichte ein[1].

Das Europa von 1694 genießt ausführlich die Sensation. Der Skandal ist ungeheuer: das rätselhafte Verschwinden eines Hofmannes, eine Scheidung in einem fürstlichen Hause, die Inhaftierung einer Prinzessin — dergleichen wird an der Hoftafel zu Versailles[2] ebenso eingehend besprochen wie am Tische des Bürgers. Zwar ist aus Hannover nichts zu erfahren; die Regierung erklärt, daß sie nichts vom Verbleib des Grafen wisse; *das darauf erfolgte tractament der Churprinzeßin, sagte man, hätte gantz keine connexion damit*[3], als Scheidungsgrund wird vielmehr *malicieuse desertion*[4], der Plan der Prinzessin, Hannover eigenmächtig zu verlassen, angegeben. Doch damit gibt sich der Klatsch nicht zufrieden. *La disparition du comte de Königsmarck est icy l'objet de toutes les conversations, elle est rapportée avec des circonstances assés différentes*[5], wird

[1] Die vorliegende Studie steht inhaltlich und methodisch im engsten Zusammenhang mit des Verfassers Aufsatz: Joseph in Ägypten, Euph. 48 (1954), S. 249—279 (zitiert: Joseph), auf den wir uns häufig zu beziehen haben werden.
Von der fast unübersehbaren Literatur seien hier nur genannt:
A. F. H. Schaumann, Sophie Dorothea, Prinzessin von Ahlden, und Kurfürstin Sophie von Hannover, Hannover 1879.
Adolf Köcher, Die Prinzessin von Ahlden, Hist. Zs. 48 (1882), S. 1—44, 193—235.
Robert Geerds, Die Prinzessin von Ahlden und Graf Philipp Christoph von Königsmarck, Zs. d. Hist.-Vereins f. Niedersachsen 80 (1915), S. 55—90.
Georg Schnath, Der Königsmarckbriefwechsel — eine Fälschung? Niedersächs. Jb. f. Landesgesch. 7 (1930), S. 135—205.
Der Königsmarck-Briefwechsel (Regestenausgabe), bearb. v. Georg Schnath, Hildesheim 1952.

[2] Auslassungen der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orleans über die Prinzessin von Ahlden, mitgeteilt v. Adolf Köcher, Zs. d. Hist. Vereins f. Niedersachsen 1882, S. 221.

[3] Aurora von Königsmarck zum brandenburgischen Gesandten in Dresden, Chwalkowski, dieselbe Zs. 1879, S. 64.

[4] Auslassungen der Herzogin Elisabeth Charlotte aaO. S. 222.

[5] J. A. v. Bothmer an J. H. v. Ilten, 4/14.8.1694, Zs. d. Hist. Vereins f. Niedersachsen 1879, S. 194.

aus Wien berichtet, und in Dresden ist man über die *affaire extraordinaire* der Meinung: *Ces sortes de cas sont bien arrivées à Paris, mais guères à Hannovre ou à Dresde, de manière qu'on le doît trouver fort surprenant*[6]. Ein diplomatisches Nachspiel schließt sich an: auf Betreiben Auroras, der Schwester Königsmarcks und Mätresse Augusts des Starken von Sachsen, reklamiert der Dresdner Hof den Grafen, der kurz vor seinem Verschwinden zum sächsischen Generalmajor ernannt worden war; in Hannover befürchtet man, daß August sich mit Anton Ulrich von Wolfenbüttel verbünden wird, der eifrig mit Dänemark und Münster gegen die neue hannöversche Kurwürde konspiriert, und intrigiert solange in Wien und Berlin, bis schließlich die Nachforschungen im Sande verlaufen.

Die Hofgesellschaft hört jedoch nicht auf, den Hintergründen der Katastrophe nachzuspüren. Die Vorgeschichte der Ehe Sophie Dorotheas, die man sich nun ins Gedächtnis zurückruft, ist die Geschichte der jüngeren Linie des Welfenhauses, die den Klatsch schon mehrmals beschäftigt hat. Die Prinzessin ist die Tochter des Herzogs Georg Wilhelm von Celle. Dieser hat 1658 seine Braut an den jüngeren Bruder Ernst August abgetreten, weil ihm die Folgen seiner Abenteuer während des venezianischen Karnevals eine Eheschließung zunächst verboten. Er versprach dem Bruder dafür, ehelos zu bleiben und ihn zum Erben einzusetzen; die Braut, Sophie von der Pfalz, Tochter des Winterkönigs und Enkelin Jacobs I. von England, fügte sich. Ernst August aber begann einen unerwarteten Aufstieg: der land- und mittellose Prinz wurde Bischof von Osnabrück, dann Herzog in Hannover, 1692 Kurfürst; sein Sohn wird die Krone Englands erben.

Sophie Dorotheas Mutter hat das Erstaunen der Zeitgenossen in weit höherem Maße erregt[7]. Eleonore d'Olbreuse war die Tochter eines Landadligen aus Poitou. Georg Wilhelm lernte sie als Ehrendame der Fürstin von Tarent kennen und holte sie als maitresse en titre an seinen Hof; Sophie von Hannover unterstützte ihn dabei, denn Eleonore, die der Schwager liebte, aber nicht heiraten konnte, schien ihr die Einhaltung des Erbvertrages zu garantieren. Sie hatte den Adelsstolz der Stuarts geerbt und vertraute auf die Unübersteigbarkeit der Standesgrenzen. Die kluge und entschlossene Französin aber arbeitete zielbewußt an ihrem Aufstieg; Georg Wilhelm setzte in Wien und Hannover ein Zugeständnis nach dem anderen zu ihren Gunsten durch. 1676 geschah endlich das Unerhörte: die landfremde Mätresse wurde Herzogin.

Sophie Dorothea war zehn Jahre alt, als sie mit einem Schlage zu einer der reichsten Prinzessinnen wurde. Noch im gleichen Jahre wurde sie mit dem Erbprinzen von Wolfenbüttel verlobt. Ernst August sah die cellische Erbschaft verloren. Kaum war der Wolfenbüttler gefallen, warb er selbst für seinen ältesten Sohn Georg Ludwig um die Hand der Nichte, und 1682, nach langen Ver-

[6] Der sächsische Minister v. Haxthausen an Ilten, 7. 8. 1694, ebd. S. 57.

[7] Ihr Schicksal ist auch literarisch verwertet worden, in Deutschland z. B. in Hunold-Menantes' *Adalie* (1702).

handlungen, wurde der Ehekontrakt unterzeichnet. Zwar hätte sich Ernst August eine vornehmere Erbprinzessin als die Tochter der *demoiselle de Poitou*[8] gewünscht; aber mit 100000 Talern jährlicher Rente, zwei Festungen und der gesicherten Erbschaft nahm er sie in Kauf.

Dies alles weiß Europa. Jedermann bringt auch das Verschwinden Königsmarcks — und bald heißt es: die Ermordung Königsmarcks — in Verbindung mit dem Schicksal der Prinzessin. Das Dementi des Hofes ist nutzlos, denn *die ganze Welt*, so schreibt die Kurfürstin selbst und meint mit *tout le monde* natürlich die höfische Gesellschaft, *weiß, was die Glocke geschlagen hat*[9]. Zunächst weiß sie allerdings nur, daß Königsmarck ein Jugendfreund der Prinzessin war, daß er in Hannover ihre Nähe suchte, daß unter seinen Papieren, die die Regierung sogleich beschlagnahmt hat, Briefe von ihr gewesen sein sollen. Aber das ist schon Gerücht, und aus vielen solcher Gerüchte, aus Vermutungen, Kombinationen, Beobachtungen versucht man das Geschehene, den „Roman", der solch ein schreckliches Ende genommen hat, zu rekonstruieren und zu erklären.

Die einfachste Erklärung ist die: Sophie Dorothea ist des Ehebruchs mit Königsmarck überführt worden. Sie wollte mit ihrem Geliebten entfliehen, ihn, wenn möglich, heiraten und zum Herrn ihres beträchtlichen Allodialvermögens machen. Ihre Briefe beweisen das so deutlich, daß ihre Eltern sie fallen lassen müssen. Diese Version hat zudem den Vorzug, den Tatsachen zu entsprechen[10]. Sie allerdings zu verbreiten, wäre höchst gefährlich. Eine solche Annahme auszusprechen dürfen sich nur so hochgestellte Personen erlauben wie Madame Liselotte, die Herzogin von Orléans, die denn auch ihrer Tante, der Kurfürstin Sophie, gegenüber kein Blatt vor den Mund nimmt. Über die Kurprinzessin urteilt sie kurz: *sie were das artigste, aber dabey auch untreueste Mensch von der Welt*[11]. Nur *umb haußehre zu retten*[12], meint sie, schweige die Familie den wahren Scheidungsgrund tot; *Was anderst als malicieuse desertion lest sich gedencken, aber nicht sagen*[13]. Liselotte erinnert daran, daß die Prinzessin ohnehin nicht in dem Rufe strengster Tugend stand: man munkelt von bedenklichen Seitensprüngen anläßlich einer Reise nach Venedig[14]. Ihre Empörung ist dabei keineswegs moralisch, sie verurteilt nicht die Frau, sondern die Fürstin.

[8] Robert Geerds, Die Mutter der Könige von Preußen und England. Memoiren der Kurfürstin Sophie von Hannover, Ebenhausen-München/Leipzig o. J. (1913), S. 134f.

[9] Ebd. S. 346.

[10] Erst seit Georg Schnaths Beweis der Echtheit des kompromittierenden Königsmarckbriefwechsels und seiner Ausgabe dieses einzigen authentischen Dokuments ist der Streit um „Schuld" und „Unschuld" der Prinzessin verstummt.

[11] Eduard Bodemann, Neue Beiträge zur Geschichte der hannoverschen Prinzessin Sophie Dorothee (Prinzessin von Ahlden), Zs. d. Hist. Vereins f. Niedersachsen 1890, S. 127.

[12] Ebd. S. 128.

[13] Auslassungen der Herzogin Elisabeth Charlotte aaO. S. 222. Die lieblose Klatschsucht der Liselotte geht allerdings zu Unrecht so weit, die Legitimität der Kinder Georg Ludwigs anzuzweifeln; Briefe hrsg. v. Wilhelm Holland (Lit. Verein), II S. 547, III S. 192.

[14] Auslassungen ... aaO. S. 220, 224; Bodemann aaO.; bestätigt: Königsmarck-Briefwechsel aaO. S. 217.

Sophie Dorothea hat sich nicht gescheut, die Dynastie aufs Schwerste bloßzustellen; sie war entschlossen, einen unermeßlichen Skandal heraufzubeschwören. Mehr noch als sie ist ihre Mutter zu verurteilen: *Wie kan die Hertzogin von Zelle glauben, daß ihre dochter nicht unglücklich werden würde mit solchen maximen, wie sie sie erzogen hatt! Den welchen herren findt man in der welt, so allein seine gemahlin liebt undt nicht was andreß, es seye maistressen oder buben, dabey hatt; solten deswegen ihre gemahlin auch so übel leben, könte ... niemandt sicher seyn, daß die kinder im hauß die rechten erben wehren*[15]. Nicht die Tugend der ehelichen Treue, die den großen Herren ohne Weiteres erlassen wird, ist die Norm, nach der Liselotte urteilt, sondern das Legitimitätsprinzip, das Fundament des absolutistischen Staates; die Kurprinzessin hat sich gegen die Dynastie und ihre Reputation vergangen: das ist der schwerste Vorwurf, der ihr gemacht werden kann.

Diese Ehebruchsgeschichte ist allerdings nicht geeignet, kolportiert zu werden. Niemand in Deutschland könnte es wagen, über den Ehebruch der Mutter des Prinzen von Wales und der Königin von Preußen zu berichten, niemand auch die Verbreitung einer so unmoralischen Begebenheit rechtfertigen. Diese Fassung ist nicht literaturfähig. Zudem liegt aber auch den Neugierigen daran, möglichst komplizierte Hintergründe der seltsamen Vorgänge zu entlarven, liegt den Feinden des Hauses Hannover daran, aus dem Unglück der Dynastie ein Verbrechen zu machen. So bemüht man sich denn, die Prinzessin zu rechtfertigen, sie zu einer Unglücklichen, einer schuldlos Verfolgten zu machen. Indem man sie von einem allzuschweren Vorwurf entlastet, kann man ihrer Umgebung vielerlei Bosheit nachsagen und damit die Vorgänge zugleich interessanter und druckfähiger machen. So ersinnt man denn Geschichten, die den Sturz einer Unschuldigen erklären.

Drei solcher Erklärungen sind es vor allem, die in den Salons kursieren, einzeln oder miteinander kombiniert. Die erste, die naheliegendste, ist eine Ehegeschichte: der Leidensweg einer vernachlässigten, unerwidert liebenden, von einem kalten und rauhen Gemahl zurückgestoßenen Frau. Die Kurfürstin Sophie schreibt selbst über ihren Sohn: *er würde sogar eine Lahme heiraten, wenn er dabei seine Rechnung fände, denn das Interesse seines Hauses wird immer sein Verhalten bestimmen*[16]. Der Klatsch übertreibt nun Georg Ludwigs Härte und Roheit ins Groteske[17]. Er fügt dazu noch ein populäres Motiv ein: das der bösen Schwiegermutter. Ohne daß ein einziger Beweis dafür vorliegt, daß Sophie ihre Schwiegertochter nicht so behandelt hätte, wie es ihrem Range zukam[18], erzählt man von verletzender Gleichgültigkeit und herablassender

[15] Auslassungen ... aaO. S. 225.

[16] Geerds, Mutter der Könige aaO. S. 189.

[17] Dabei wird als selbstverständlich vorausgesetzt, daß die Ehe des kurprinzlichen Paares nicht mehr vollzogen wird; der Königsmarck-Briefwechsel (aaO. S. 140, 237) beweist das Gegenteil.

[18] Im Königsmarck-Briefwechsel (aaO. S. 212 u. ö.) hält Sophie Dorothea die Kurfürstin für ihre beste Freundin (vgl. Schnath aaO. S. 203).

Verachtung. So scheint der Prinzessin kein anderer Ausweg aus der formellen Kälte dieser Ehe als die Rückkehr, die Flucht in die Geborgenheit des Elternhauses.

Diese so einleuchtende Erklärung scheint aber den Zeitgenossen ungenügend. Sie sind es ebensowenig gewöhnt wie Madame Liselotte, daß Fürstinnen sich weigern, ihre Ehe als dynastische Pflicht und zeremoniöses Schauspiel aufzufassen. Viel eher ist man geneigt, die zweite Geschichte glaubwürdig zu finden: das soziale Drama, die höfische Tragödie. Nach dieser Version ist es Sophie Dorothea, der illegitim geborenen, unmöglich, sich an einem Hofe durchzusetzen, dem Rangehrgeiz und Adelsstolz umso mehr bedeuten, weil der Glanz von Hannover ein wenig neu und ungewohnt ist. An einem Hofe, der soeben nach den glänzendsten Vorbildern eingerichtet worden ist, an dem es Komödien und Mätressen, prächtige Maskenbälle und kunstreiche Intrigen, ein Opernhaus und eine ausgedehnte Diplomatie gibt, ist man nicht bereit, eine *demoiselle de Poitou* als zweite Dame des Hofes anzuerkennen. Die Kurfürstin, Tochter und Enkelin von Königen, kann sich mit einer mésalliance nicht abfinden, der Hof stimmt ihr zu, ja, die Mätresse, Gräfin Platen, macht ihr den Rang streitig. An diesem Hofe gelten nur Rang, Macht und Reichtum. Die Kurprinzessin hat nur ihr Reichtum an diesen Hof gebracht; mächtiger ist die Mätresse, und Rang hat Sophie Dorothea nicht gegen sie auszuspielen. So wird ihre Stellung am Hofe unhaltbar, — wieder ist Flucht ihre einzige Rettung.

Diese Erklärung sagt der Gesellschaft um 1700 eher zu als eine gefühlvolle Ehegeschichte. Aber sie sagt noch zu wenig über die Einzelheiten der Katastrophe. Noch eine dritte Geschichte taucht auf, eine besonders pikante und darum umso bereitwilliger kolportierte: eine Intrigengeschichte. Königsmarck, so sagt man, sei lange der Geliebte der Gräfin Platen gewesen. Um jedes Gerede zu unterdrücken, vielleicht auch, um den Entgleitenden zu halten, habe sie ihn mit ihrer Tochter vermählen wollen, habe ihn aber dadurch endgültig verloren. Umso mißgünstiger habe die mächtige Mätresse seine Bemühungen um die Prinzessin beobachtet. Unvorsichtiges Bramarbasieren bei einem Dresdner Gelage habe den Grafen dann zu Fall gebracht. In Hannover habe man erfahren, daß er sich der Gunst der Geliebten wie der Schwiegertochter des Kurfürsten gerühmt, die Gräfin habe ihn beim Kurfürsten verleumdet, ihn töten und die verhaßte Nebenbuhlerin verbannen lassen[19].

Eine unglückliche Ehe, höfische Rangstreitigkeiten, eine sensationelle Eifersuchtsintrige — das ist hinlänglich Stoff für eine klatschlüsterne Gesellschaft, und eine ebenso klatschlüsterne Literatur wird sich den Stoff nicht entgehen lassen. Schon 1695 wechselt die Überlieferung aus dem Bereich ungreifbaren Geflüsters in den der literarischen Fixierung über: in Paris taucht eine anonyme Relation auf, verfaßt offenbar von einem Kenner der Verhältnisse und bestimmt,

[19] Dieser Teil des Klatsches scheint der Wahrheit sehr nahezukommen.

die Kurprinzessin zu rechtfertigen. Madame Liselotte schickt sie mit empörten Randbemerkungen nach Hannover und betreibt die Unterdrückung der Schrift mit solchem Erfolg, daß heute kein Exemplar mehr bekannt ist[20]. Doch liegt nun das Material bereit für weitere literarische Verwertungen der Begebenheit: die *Romanstreiche*[21], wie Aurora die Abenteuer und Pläne ihres Bruders nennt, können nun zum Roman werden[22].

II.

Es ist nicht mehr der höfische Barockroman, der sich des Stoffes annimmt. Eben stirbt diese Gattung aus, und eine neue dringt in Deutschland ein. Der Barockroman hatte, das alte Schema vom tapferen Prinzen, der in mannigfachen Abenteuern seine Prinzessin erringt, variierend und häufend, eine Welt entworfen, die von der Fortuna beherrscht ist, einem Gaukelspiel von sinnlosen Verwechslungen und Täuschungen, Verstrickungen und Irrtümern, um in der obligaten Schlußapotheose eine wirkliche Welt der Ordnung und Gerechtigkeit aufleuchten zu lassen. Schon im 17. Jahrhundert war die Fortuna rationalisiert worden, waren an die Stelle des Zufalls kausale Motivierungen getreten. Nun werden mehr und mehr Intrigen, boshafte, zielstrebige Aktionen als wirkende Ursachen des Geschehens eingesetzt. Das Welttheater engt sich ein zum Abbild oder Zerrbild der höfischen Umwelt[23]; man blickt hinter die glänzende Fassade und sieht die verborgenen Kräfte am Werk, Liebeshändel, Ehrgeiz und Kabalen, man spürt auch hinter der prunkvollen Kulisse die Fährnisse des allzuglatten Parketts auf: den unerbittlichen Zwang der Etikette, das ruhmlose Ende des in Ungnade Gefallenen, das Elend der gesellschaftlichen Ächtung. Wenn im Fortunaroman die Verwirrungen des blinden Geschicks sich zum Schluß in die überirdische Vollkommenheit gerechter Ordnung auflösen, so treiben im Intrigenroman die Machenschaften der höfischen Faktionen mit unausweichlicher Konsequenz einem meist bitteren, fast immer ungerechten Ende zu[24].

Diese neue Gattung ist es, die die Geschichte der Sophie Dorothea nach berühmten Mustern zubereitet. Das berühmteste Beispiel dieser Umkehrung des höfisch-historischen Barockromans aber, die, wie so vieles in dieser Zeit, aus Frankreich eingeführt wird, ist die *Princesse de Clèves* der Mme de Lafa-

[20] Die Relation scheint nur handschriftlich verbreitet worden zu sein; Bestimmtes geht aus Köchers Beschreibung nicht hervor. Sie ist nur in einem Auszug von Leibniz' Hand erhalten: B 1 (Quellen, die in der Bibliographie genannt sind, werden mit B und der laufenden Nummer zitiert).

[21] Denkwürdigkeiten der Gräfin Aurora Königsmarck und der Königsmark'schen Familie. Nach bisher unbekannten Quellen von Friedrich Cramer, Bd. I, Leipzig 1836, S. 87.

[22] Walther Hisserich (Die Prinzessin von Ahlden und Graf Königsmark in der erzählenden Dichtung, Diss. Rostock 1906) versucht eine stoffgeschichtliche Darstellung, kommt jedoch über eine Aufreihung flüchtiger Inhaltsangaben nicht hinaus.

[23] Eine ähnliche Entwicklung ist im Drama der Zeit zu beobachten; vgl. den Vergleich zwischen Gryphius und Lohenstein bei Erik Lunding, Das schlesische Kunstdrama, København 1940.

[24] Darüber ausführlicher Joseph S. 254ff., 266ff.

yette[25]. Der Roman hat zwei Handlungsebenen: er ist höfischer Intrigen- und psychologischer Liebesroman. Dieser Seelenroman, den spätere Jahrhunderte so bewunderten, daß sie die Hofgeschichte als nebensächliche Staffage mißachteten[26], verläuft fast ohne Handlung: die Prinzessin achtet ihren Gatten, liebt aber den glänzenden Herzog von Nemours; ihre Liebe ist ebenso tugendhaft und hoffnungslos wie die seine. Selbst nach dem Tode des Gatten verzichtet sie; *et sa vie, qui fut assez courte, laissa des exemples de vertu inimitables*[27]. Diese zarte, gedämpfte und hoffnungslose Liebesgeschichte treibt ebenfalls, wie eine Intrigenhandlung, die Handelnden mit zwingender Notwendigkeit in den Untergang. Doch nicht die Logik der Fakten stellt hier den Motivierungszusammenhang her, sondern die Logik der Charaktere. Die Kunst der ausschließlich psychologischen Motivierung ist einer der großen Fortschritte, die der nachbarocke Roman erreicht. Sie ist das Ergebnis einer langen Entwicklung: am Anfang steht der reine Fortunaroman, dessen Handlung von Zufällen weitergetrieben wird, Zufällen, deren Ursachen möglichst fern gerückt sind: sei es das blinde Fatum, die Willkür der Götter oder — in christlich-providentieller Wendung — die göttliche Fügung, immer ist die Ursache außerweltlich. Die zweite Stufe ist die Kausalmotivation: die Ursachen sind in den Weltlauf verlegt, aber ins Außermenschlich-Mechanistische; sie sind den Handelnden genau so fremd und unbegreiflich wie die außerweltlichen. Zwischen der kausalistischen und der psychologischen Motivierung, die aus der Konstitution der Charaktere und den psychologischen Gesetzen alles Geschehen herleitet, gibt es aber noch eine Zwischenstufe: die des Intrigenromans, der vornehmlich Strebungen, Pläne und Entschlüsse der Handelnden als wirkende Ursachen kennt.

Auf dieser Stufe steht die Hofgeschichte, die in der *Princesse de Clèves* enthalten ist und in den Seelenroman Leben und Bewegung, Glanz und Farbe bringt. Der Hof Heinrichs II., an den die Gräfin ihren Roman verlegt, kann als klassisches Modell eines Hofes überhaupt gelten. Gleich zu Beginn präsentiert sie die wichtigen Figuren in einer Reihe von literarischen Porträts: die Prinzen, die Häupter der Parteien, die Kavaliere. Wenn sich auch das Geflecht von Zu- und Abneigungen, Eifersüchteleien und Rangstreitigkeiten, in das die Großen des Hofes eingesponnen sind, variieren ließe — es würde immer ähnlich ausfallen. Vollends unvermeidlich scheint die Konstellation zu sein, die die Damen bilden: die Königin Catherine de Médicis ist ehrgeizig, klug und zurückhaltend, die Mätresse Diane de Poitiers mächtig und hochfahrend. Die Dauphine, Maria Stuart, die als Gönnerin der Princesse de Clèves die besondere Aufmerk-

[25] Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves* avec une introd. et des notes hist. de Émile Magne, Paris 1946. Vgl. dazu Clemens Lugowski, Wirklichkeit und Dichtung, Frankfurt 1936, bs. S. 39—46.

[26] Z.B. Max Frhr. v. Waldberg, Der empfindsame Roman in Frankreich, Straßburg/Berlin 1906, S. 139; sogar noch Lugowski aaO. S. 45.
Die Seelengeschichte hat sogar eine moderne Nachahmung gefunden in Raymond Radiguets *Bal du Comte d'Orgel* (1924).

[27] Lafayette aaO. S. 201.

samkeit der Autorin findet, fühlt sich von beiden *à cause de la Reine ma mère*[28] beargwöhnt und angefeindet[29]. Schön und elegant, aber in ihrer Jugend den Ränken der Nebenbuhlerinnen nicht gewachsen, vereinsamt sie, wird schließlich das unschuldige Opfer von Indiskretionen der Hofgesellschaft, eine komplizierte Briefintrige untergräbt ihre Stellung, und die Königin vertreibt sie am Ende aus Frankreich, einem ungewissen Schicksal entgegen. Wie die Princesse de Clèves wird sie ein unschuldiges Opfer der Konstellationen.

L'ambition et la galanterie étoient l'âme de cette cour, et occupoient également les hommes et les femmes. Il y avoit tant d'intérests et tant de cabales différentes, et les dames y avoient tant de part que l'Amour estoit toujours meslé aux affaires et les affaires à l'Amour. Personne n'estoit tranquille, ni indifférent; on songeoit à s'élever, à plaire, à servir ou à nuire; on ne connaissoit ni l'ennui, ni l'oisiveté, et on estoit toujours occupé des plaisirs ou des intrigues[30]. Mit diesen Worten beschreibt Mme de Lafayette die Mechanik, die hinter den Kulissen des Hofes das prächtige und seltsame Schauspiel in Gang hält: Liebe und Ehrgeiz, Vergnügungssucht und Kabale sind die Triebfedern. Hemmungslose Indiskretion und ein immer waches Mißtrauen garantieren den ungehinderten Ablauf des Spiels. Bedeutungslos sind die individuellen Bindungen: Verwandtschaft, Freundschaft, Treueverpflichtung; um so starrer ist die soziale Bindung der Etikette. Der Mensch ist zum *personnage*, zur sozialen Figur abstrahiert[31]. Damit beschreibt die Gräfin Lafayette aber nicht so sehr das Hofleben des 16. Jahrhunderts wie den Hof Ludwigs XIV., an dem sie selbst eine Rolle spielte, die der der Princesse de Clèves sehr ähnlich ist. Sie schreibt Zeitgeschichte — zunächst in historischer Verkleidung[32]. Doch auch diese Maske verschmäht sie bald: es ist nur ein Schritt von der *Princesse de Clèves* zur *Histoire de Madame*[33].

Henriette von England, die erste Frau Philipps von Orléans, hat eine ähnliche Stellung am Hofe, wie Maria Stuart sie einst hatte: sie ist Ausländerin, jung, schön und begabt, von der Königin beargwöhnt, von ihrem Gatten nicht geliebt; auch sie wird ein Opfer höfischer Kabalen. Die Gräfin Lafayette ist ihre Vertraute; wenn sie nun die Geschichte der Prinzessin schreibt, so überträgt sie nur die Technik der höfischen Handlungsebene der *Princesse de Clèves* auf

[28] Ebd. S. 28. [29] Ebd. S. 13, 28. [30] Ebd. S. 23.

[31] Vgl. Karl Voßler, Frankreichs Kultur und Sprache, Heidelberg [2]1929, S. 334: „Denn in einer Gesellschaft, deren Wesen die Geselligkeit ist, soll der Mensch . . . in keiner seiner natürlichen und geschichtlichen Abhängigkeiten auftreten, sondern nur als ein geklärtes, abstraktes sozialpsychologisches Wesen, als Bild des menschlichen Charakters, als personnage." Vgl. ebd. S. 332. Max Lüthi (Märchen und Sage, DVjs. 25, 1951, S. 159—183) weist auf die figural-repräsentative Rolle des Helden im Märchen hin (S. 167).

[32] Rosemarie Burkhart (Die Kunst des Maßes in Mme de Lafayettes *Princesse de Clèves*, Bonn/Köln 1933, S. 11) bemerkt wohl, daß das Werk der Gräfin „sich bewußt der Geschichtsschreibung nähert"; dennoch beharrt sie darauf, das Höfisch-Historische als bloße Staffage anzusehen, was dann (S. 15) zu der grotesken Behauptung führt, die *Mémoires de la Cour de France* gäben „sozusagen nur Hintergrund".

[33] Madame de Lafayette, *Histoire de Madame Henriette d'Angleterre première femme de Philippe de France Duc d'Orléans*. Introd. p. Émile Henriot, Paris 1925.

ein nun ausdrücklich zeitgeschichtliches Werk. Hier wie dort schreibt sie einen höfischen, halbhistorischen Intrigenroman, der die Mechanik höfischer Konstellationen analysiert. Sie enthält sich dabei jeder Polemik gegen die Institution des Hofes und verharrt in einer so zeremoniösen Haltung, daß sie niemals die Vornamen, aber stets die Titel ihrer *personnages* nennt.

So also sind die Vorbilder beschaffen, nach denen ein Roman die Geschichte der Sophie Dorothea formen kann. Es ergibt sich, daß diese Geschichte sich dem Muster erstaunlich gut anpaßt, so gut, daß man unterstellen darf, die Legenden, die sich um das Schicksal der Prinzessin gebildet haben, seien nicht ohne Hinblick auf die von Mme de Lafayette beschriebenen, dem gebildeten Hofmann geläufigen und von ihm als vorbildlich „romanhaft" empfundenen Schemata, Konstellationen und Motivierungen entstanden. Der Klatsch hat durch seine Ausschmückungen und Erklärungen das Schicksal der Sophie Dorothea bereits literarisiert, er hat einen „Roman" daraus gemacht; nun nimmt der Roman sich des so vorbereiteten Stoffes an.

Sophie Dorothea ist Dauphine und Princesse de Clèves in einer Person. Die Fäden der Handlung sind hier noch dichter verwoben. Die gestürzte Erbprinzessin und die tugendhaft liebende Gattin sind identisch; dadurch verknüpft sich die Liebes- und die höfische Handlung. Man darf erwarten, daß man in Deutschland, wo die Kunst der psychologischen und sentimentalen Liebesgeschichte noch unbekannt ist, wo die Ehe noch, wie im ganzen 17. Jahrhundert, zu den nicht literaturfähigen Gegenständen gehört[34], das Schwergewicht zunächst auf die Hofgeschichte legen und die Ehegeschichte in die Zusammenhänge und Motivierungsketten des Intrigenromans einbeziehen wird. Ein zweiter Umstand wirkt im selben Sinne: zwei lose Fäden der Handlung werden dadurch verknüpft, daß die Mätresse den Anbeter der Prinzessin liebt. Damit wird die Handlung noch einmal gestrafft, die Liebesgeschichte noch einmal mit der Intrigenhandlung verbunden. Die Konstellation der Personen stellt sich schematisch etwa so dar:

Princesse de Clèves:

Henri II ∞ Catherine de Médicis
| Francois (II) ∞ Maria Stuart
| Prince de Clèves ∞ Princesse de Clèves
↓ ↑
Diane de Poitiers Duc de Nemours

Sophie Dorothea:

Ernst August ∞ Sophie
| Georg Ludwig ∞ Sophie Dorothea
↓ ↑
Gräfin Platen ——→ Graf Königsmarck

[34] Vgl. Richard Alewyn, Johann Beer, Leipzig 1932, S. 167, 213.

III.

Der Herzog Anton Ulrich von Wolfenbüttel, Haupt der älteren Linie des Hauses Braunschweig, ist einer der genauesten Kenner der verwickelten welfischen Familiengeschichte. Mißgünstig beobachtet er seit langem den Aufstieg Hannovers; das Geschick der Kurprinzessin muß ihn besonders interessieren, denn sie war nicht nur einmal die Braut seines Sohnes gewesen, sondern hatte auch, wie das Gerücht wissen wollte, an seinen Hof fliehen wollen. Zugleich ist der Herzog der bedeutendste deutsche Prosadichter. Kein kompetenterer Bearbeiter des Stoffes ließe sich also denken; und in der Tat fügt Anton Ulrich 1707 dem letzten Band eines seiner riesenhaften höfisch-historischen Romane, der *Römischen Octavia*[35], eine *Geschichte der Printzeßin Solane* ein, die unter verstellten Namen die unverstellte Wirklichkeit der hannoverschen Katastrophe berichtet[36].

Der Herzog reduziert die Mannigfaltigkeit der Vorgeschichten, Verzweigungen, Nebenpersonen auf das Unerläßliche: auf die Elemente, die er braucht, um einen lückenlosen Kausalzusammenhang herzustellen. Er beginnt, wie Mme de Lafayette, mit einer Beschreibung der Zustände an den Höfen in Celle und Hannover und mit ganz knappen literarischen Porträts. Bei Anton Ulrich ist es noch deutlicher als in der detailreicheren *Princesse de Clèves*, daß alle sozialen und politischen Mächte und Konstellationen rein funktional eingesetzt sind. Die Exposition wirkt wie eine Versuchsanordnung. Der kurfürstliche Hof gleicht dem französischen bei Mme de Lafayette sehr: die Kurfürstin ist ehrgeizig und klug, die Mätresse anmaßend und intrigant, der Kurfürst farblos und der Prinz kalt und berechnend, die Hofgesellschaft beherrscht von Ehrgeiz, Mißtrauen, Machtkämpfen; das alles hinter einer Fassade von stets wachsendem Glanz, Reichtum und Ansehen. An diesen Hof kommt, aus genau mitgeteilten Gründen, Sophie Dorothea, jung, eitel, elegant und lebenslustig, entschlossen, eine bedeutende Rolle zu spielen; sie bevorzugt den Jugendfreund Königsmarck, einen nicht edel-empfindsamen, aber glänzenden Kavalier. In Hannover herrschen, wie in Celle, fehlerhafte Machtverhältnisse. Wie in Celle der Geheime Rat von Bernstorff, eine gegen die Herzogin intrigierende Kreatur Ernst Augusts, so hat in Hannover die Mätresse eine ihr nicht *anständige*, ihrem Rang nicht zukommende Machtstellung. Damit ist die richtige Ordnung gestört, die

[35] B 3a.

[36] Man hat oft vermutet, daß auch andere Episoden des Riesenwerkes Schlüsselerzählungen seien (so z.B. noch Georg Schneider, Die Schlüsselliteratur, Bd. II, Stuttgart 1952, S. 9f.). Das halten wir aus inneren Gründen, wegen der Gattungswidrigkeit solcher Schlüsselepisoden im barocken Roman, die wohl nur in diesem einen, besonderen Fall außer Acht gelassen wurde, für unwahrscheinlich. Zudem sind keine zeitgenössischen Deutungen anderer Episoden bekannt. Der Schlüssel zur Solane-Episode wurde dagegen gleich nach Erscheinen des Bandes kolportiert, ja der Autor selbst schickte ihn an hochgestellte Interessenten, wie die Herzogin von Orléans (Bodemann aaO. S. 127). Vermutlich hat ihn die weite Verbreitung des Schlüssels veranlaßt, in der zweiten Auflage (B 3b) die Decknamen zu ändern. Veröffentlicht wurde der Schlüssel zu B 3a: *Allgemeiner litterarischer Anzeiger* II (1797), Nr. CXVII, Sp. 1214; zu B 3b: ebd. Nr. CXLI, Sp. 1451.

Voraussetzung für bedenkliche Vorkommnisse geschaffen. Es ist bedeutsam, daß Anton Ulrich den Akzent auf diese Unzukömmlichkeiten legt; denn wie Mme de Lafayette, aber im Gegensatz zu späteren bürgerlichen Autoren, denkt er nicht daran, die Institution des Hofes schlechthin, die ja sein Lebenselement ist wie das der französischen Gräfin, in Frage zu stellen. Er beschreibt lediglich eine fehlerhafte Konstellation, beschreibt sie ohne Polemik, nüchtern und mit eisiger Sachlichkeit.

Das Federwerk ist aufgezogen, und die Tragödie rollt nun zwangsläufig ab. Die Prinzessin kollidiert bei ihrem Versuch, den Platz der zweiten Dame des Hofes zu behaupten, mit der Mätresse, die diesen Platz usurpiert hat. Ihre Stellung ist, wie die Maria Stuarts, „ihrer Mutter wegen" schwierig; bei der Kurfürstin findet sie, die Tochter einer arrivierten Mätresse, keine Unterstützung, bei ihrem Gemahl, der die Institution der Mätresse nicht bekämpfen kann, ebensowenig; so wendet sie sich an Königsmarck, ihren einzigen alten Freund, greift aber damit wieder in die Rechte der Mätresse ein, deren Königsmarck soeben überdrüssig wird. Die Reaktionen treiben einander weiter: wenn die Prinzessin die Mätresse brüskiert, klagt diese bei Ernst August, die Prinzessin wird gemaßregelt und ist nun umso hochmütiger; wenn sie ihren Vater um Hilfe angeht, verweigert dieser sie nicht nur auf Anraten seines Ministers, sondern Bernstorff berichtet auch darüber nach Hannover, und ein Schritt, der die Stellung Sophie Dorotheens stärken sollte, hat sie zuletzt geschwächt. Alles, was sie unternimmt, schlägt zu ihrem Unheil aus, am meisten ihr Fluchtplan. So ist die Katastrophe, Königsmarcks Tod und die Verbannung der Prinzessin, unvermeidlich. Alle Auswege werden sorgsam verbaut, und niemand kommt ihr zu Hilfe; nicht einmal ihre Tochter kann, als sie Königin von Preußen geworden ist, der Gefangenschaft der Mutter zu Ahlden ein Ende setzen, *da die staats-regeln/ so überall regieren/ dem Adorser König* [d. i. Friedrich Wilhelm I. von Preußen] *verwehren/ sich der Solane* [d. i. Sophie Dorothea] *anzunehmen/ daß also dieselbe einig und allein von den göttern hülffe erwarten muß/ die sie von den menschen nicht zu hoffen*[37]. Hier scheint Anton Ulrich anzudeuten, daß ihm noch der Rückweg offenstehe aus der sozialen Wirklichkeit in die alte Domäne des Romans: die Staatsregeln gelten nicht auf dem Gebiet des Wunders. Das Wunder ist die Hilfe der Götter, und die wunderbare Rettung von jeher einer der Höhepunkte des Romans. Doch wenn das Wort von der *hülffe der götter* fällt, ist dieser Höhepunkt längst vorüber. In der schon so gar nicht mehr „romanhaften" Episode hat sich ein uraltes Romanrequisit erhalten, das noch aus dem Arsenal Heliodors stammt: die Keuschheitsprobe[38]. Das Wunder ist geschehen, und es hat die Prinzessin als ethische Persönlichkeit rehabilitiert. Im barocken Roman wäre das die entscheidende Wendung gewesen, die *Standhafftigkeit* der Prinzessin wäre glänzend belohnt, die Bosheit ihrer Feinde bestraft worden. Hier hat dagegen das Wunder keinerlei Folgen für die Hand-

[37] B 3a, 195. [38] B 3a, 188f.

lung. Die persönliche Reinheit seiner Heldin ist Anton Ulrich noch wichtig; aber der Intrigenroman kann daraus keine Folgerungen ziehen. Die Heldin kann der sozialen Entwicklung nicht entfliehen, es gibt kein Reich der göttlichen Gerechtigkeit mehr, das sie belohnen könnte. Gesellschaftliche Katastrophen lassen sich nicht durch Wunder beheben, irdische Abläufe nicht mehr durch göttlichen Eingriff korrigieren. Die Mechanik des Weltlaufs läßt für Fügungen der Providenz keinen Raum mehr. Die Staatsregeln regieren uneingeschränkt, niemand darf sie auch nur tadeln; und Georg Ludwig hat Recht, wenn er die Unschuldige in ihrem Kerker beläßt, denn sie könnte *sich eine Parthey machen/ so fähig wäre dem Könige Ungelegenheiten zu erwecken/ da nun hingegen bey jetziger Bewandnüß es ihr an solcher Gelegenheit fehlet/ und ist die Euphemia* [d. i. Eleonore von Celle] *auch viel zu bedachtsam als für ihre Tochter bey auswärtigen Monarchen zu sprechen; daß also die gute Printzeßin/ so unschuldig sie auch ist/ in ihrem jetzigen betrübten Stande wol wird verharren müssen*[39]. Mit völliger Gelassenheit wird hier konstatiert, daß die Prinzessin für die Fehler, Bosheiten und Irrtümer anderer büßen muß; ja, sie selbst hat *ihre lange gefangenschafft durch ihre unvergleichliche gedult sich so erträglich gemachet/ daß sie nun gantz ruhig lebet/ und ferners der hofnung keinen raum mehr geben will/ vergeblich an ihre erlösung zu gedencken*[40]. Hoffnungslose Resignation als unabänderlicher Zustand: das ist die Konsequenz der gesellschaftlichen Katastrophe.

Die Solane-Episode, an Handlungsfülle und Welthaltigkeit ein kleiner, abgeschlossener Roman, muß in Anton Ulrichs höfisch-historischem Roman als erschreckender Fremdkörper wirken. In das luftige Gaukelspiel dringt brutale Wirklichkeit ein, in die ferne Geschichtlichkeit aktuellste Gegenwart; das ist mit den Forderungen der Gattung, ihren vorgeschriebenen Inhalten, so unvereinbar, daß der Herzog darauf verzichtet, seinen Stoff in ein vorgegebenes Schema zu pressen, und es vorzieht, in sein Werk einen kleinen Intrigenroman mit völlig anderen Gattungsgehalten einzuschalten, ein gattungsfremdes Element, das auf dem Höhepunkt des höfisch-historischen Romans dessen Untergang verkündet[41]. Es ist eine neue Welt, die hier bedrohlich auftaucht: nicht die Fortunawelt des scheinhaften sublunarischen Geschehens, überwölbt von einem sittlichen, gottgewollten Ordnungsgefüge, sondern ein begrenzter Weltausschnitt von unzweifelhaftem Realitätscharakter: die höfische Welt, die ihre Ordnungen in sich selbst trägt, ein ständischer Horizont in radikaler Ausschließlichkeit[42]. In dieser Welt gibt es keine Helden und keine Heiligen. Die barocken Tugenden der constantia, des Gottvertrauens, der Tapferkeit gelten

[39] B 3b, 139f. (Nicht B 3a.)

[40] B 3b, 138f. In B 3b (194) schließt der Satz: ... *ruhig lebet.*

[41] Zu den komplizierten Problemen der Vergleichung von Stoffen, Formen, Gattungsgehalten vgl. Joseph S. 252—256.

[42] Er entspricht etwa der französischen Oberschicht *la cour et la ville* (vgl. Erich Auerbach, Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts, München 1933). In Deutschland gibt es noch nicht die Schicht der *robe* und des reichen gebildeten Großbürgertums, die *la ville* ausmacht.

wenig, die bürgerlichen Werte Bescheidenheit, Sparsamkeit, Fleiß nichts. Königsmarcks *zartes Gewissen* wird nicht ohne Ironie erwähnt[43]: die Gesellschaft hat längst von Larochefoucauld, Gracian, La Bruyère, Molière und aus mancherlei entlarvenden Memoiren gelernt, dem Anschein der Tugend zu mißtrauen. Die obersten Werte dieser Welt sind nicht solche, die die ethische Persönlichkeit, sondern solche, die den Bestand der Gesellschaft und der Herrschaftsordnung garantieren: die Hierarchie der Stände und Ränge, Legitimität und Repräsentation, die Gesetze der Etikette, der Politik und der weltmännischen Klugheit. Die Gesellschaft ist oberster Richter; Laster, die sie billigt, hören auf, Laster zu sein. Sie sanktioniert fürstlichen Ehebruch, und aus einer ehrlosen Dirne wird die maitresse en titre, eine geachtete und unentbehrliche Institution. Sie erhebt die Gunst des Fürsten zum höchsten Gut, und alsbald heiligt die Verfolgung dieses höchsten Zweckes die Mittel des Betruges, der Verleumdung, des Vertragsbruchs. Sie läßt eines ihrer Mitglieder fallen, und das Schicksal auch des Tugendhaftesten ist besiegelt; ihn trifft die schwerste der sozialen Strafen: die Verbannung vom Hofe. Die Staatsräson geht allen anderen Rücksichten vor[44]. Zwar ist die Tugend noch als Wert anerkannt, sie erhöht den ethischen Rang einer Person und ist für ihre moralische Beurteilung maßgebend; für die politisch-soziale Beurteilung ist sie dagegen bedeutungslos, und da die Romanhandlung völlig ins Politische verlegt ist, setzt sie die *personnages*, ungeachtet ihres moralischen Ranges, als feste, kalkulable Größen im sozialen Mechanismus ein[45], als Gelenke in der Maschinerie der durchrationalisierten Kausalabläufe.

Die Episode beginnt formelhaft: *Daß das Glück mit uns Menschen spielet/ und/ gleich einem Ball/ uns bald hoch erhebet/ bald wieder nieder fallen lässet/ solches wird aus derjenigen Begebenheit so ich anitzo werde erzehlen klährlich erhellet*[46]. Die traditionelle Formel ruft das Bild der launisch-unberechenbaren Fortuna und ihres Glücksrades herauf. Doch Anton Ulrich hat schon seit langem die Fortuna durch Kausalmotivierung rationalisiert; nun hat sich sein mechanistischer Apparat verselbständigt, die Fortunawelt, die er zu allzugroßer logischer Evidenz gebracht hat, ist umgeschlagen in die politisch-mechanistische Welt des Intrigenromans. Nicht mehr die launische Fortuna, sondern Ananke, die unausweichlich bündige Konsequenz, die logische Unausweichlichkeit gesellschaftlicher Abläufe, beherrscht nun das Geschehen.

Die besondere Bösartigkeit dieser Welt aber liegt nicht so sehr in ihr selbst als in der Perspektive, aus der sie dargestellt wird. Anton Ulrich übt so wenig wie Mme de Lafayette Kritik an einer Welt, die seine eigene ist; aber er beschreibt sie aus dem Blickwinkel des Scheiternden, Ausgeschlossenen. Wenn im Fortunaroman der Mensch außerhalb der mechanisch-inhumanen Kausalabläufe stand, so steht hier der Held außerhalb der Gesellschaft, in der Isolierung

[43] B 3a, 118.
[44] Vgl. Otto Woodtli, Die Staatsräson im Roman des deutschen Barocks, Frauenfeld/Leipzig 1943.
[45] Voßler aaO. S. 332. [46] B 3b, 104.

des Nichtakzeptierten. Dabei bejaht er die Gesellschaft durchaus: Sophie Dorothea ist keine Elisabeth von Spanien, die das zeremoniöse Maskenspiel der höfischen Unnatur verachtet, keine schöne Seele, die aus der Gesellschaft in die Einsamkeit flieht. Gerade weil sie außerhalb der Gesellschaft nicht leben kann, ist die Ausstoßung für sie eine Katastrophe. Für sie, die sich nicht durchsetzen kann in einer Umwelt, auf die sie angewiesen ist, für sie ist allerdings die Unerbittlichkeit der Abläufe furchtbar, ihr wendet sich alles zum Schlechten, wehrlos wird sie ein Opfer der Ananke, die den Schuldlosen straft und den Boshaften belohnt. Für sie wird aus der amoralischen Welt eine unmoralische, die in jedem Zuge der richtigen und gerechten Welt widerspricht, einer Welt, die sowohl die des höfisch-historischen Romans wie die des Märchens ist. Wenn der Fortunaroman Züge des Märchens aufweist, so hat der Intrigenroman Antimärchencharakter. Der Antimärchenroman[47] stellt nicht die Welt dar, wie sie sein sollte, aber auch nicht so, „wie sie leider ist"[48], sondern so, wie sie einem Menschen mitspielen kann. Sie muß keineswegs immer und überall grausam sein, es gibt in ihr gleichgültige oder erfreuliche Verläufe ebenso wie tragische und empörende; der Antimärchenroman aber wählt gerade solche aus, in denen ein Mensch von der Mechanik der Abläufe zermalmt wird, und beschreibt die Abläufe aus der Perspektive eben dieses Opfers. Dabei läßt das Opfer sich das Geschehen ebenso ergeben begegnen wie der Held des Märchenromans; aber die Gelassenheit der Prinzessin von Ahlden ist nicht mehr die stoische Haltung des barocken Helden, der das Irdische verachten und auf dem Himmel vertrauen kann, sondern die Noblesse eines guten Verlierers, der die Möglichkeit des unverhofften Sturzes als Berufsrisiko der höfischen Existenzform einkalkuliert. So wird die entzauberte Welt des Antimärchens nicht minder gleichmütig und ohne Erstaunen registriert als die Zeichen und Wunder der märchenhaft stimmigen Welt[49].

Wie konsequent Anton Ulrich damit den Übergang von einer Gattung in eine andere vollzogen hat, zeigt ein Vergleich mit der Hilflosigkeit der frühesten literarischen Verwertung des Sophien-Dorotheen-Stoffes. Schon zwei Jahre vor

[47] André Jolles (Einfache Formen. Halle 1929. S. 241f.) setzt, in einer kurzen Bemerkung, dem Märchen ein „tragisches Märchen" oder „Antimärchen" entgegen, das die naive Ethik des Märchens umkehrt. Lugowski (aaO. S. 26f.) nimmt den Begriff auf und wendet ihn als Gattungsbezeichnung auf einen Antimärchenroman oder Antiroman an, den er u.a. am Beispiel des *Princesse de Clèves* beschreibt. Er kritisiert (S. 26f. Anm.) Jolles' Märchendefinition mit dem Hinweis auf die Identifikation des Zuhörers mit dem Märchenhelden: nicht die gerechte Welt sei die des Märchens, sondern eine Welt, in der es dem Helden (und damit dem Leser) nach Wunsch erginge. Lugowski zieht aber aus dieser richtigen Beobachtung keine Folgerungen für seinen Begriff des Antimärchens.
Clemens Heselhaus (Kafkas Erzählformen. DVjs. 26, 1952, S. 353—376) nimmt den Begriff des Antimärchens auf (S. 356f.); er bezeichnet jedoch damit ein Märchen, das auf Verwirklichung der naiven, der Märchenethik angelegt ist, sie jedoch verfehlt und durch dies Verfehlen den sittlichen Protest des Helden wie des Lesers provoziert.
Auf die „Isolation" der Gegenstände und Figuren weist Lüthi (aaO. S. 170ff.) als auf einen wichtigen Zug des Märchens hin.

[48] Lugowski aaO. S. 27; vgl. ebd. S. 59.

[49] Das unterscheidet sie von Heselhaus' „Antimärchen" (s. Anm. 46).

dem Herzog hat der hurtige Literat Hunold die willkommene Sensation zusammen mit allem übrigen Hofklatsch, dessen er kundig war, in den *Europäischen Höfen*[50], einer stoffreichen *Liebes- und Heldengeschichte*, dem neugierigen Publikum, vor allem dem bürgerlichen seines derzeitigen Wohnsitzes Hamburg, *zur vergnügten Curiosité ans Licht gestellet*, obwohl seine Kenntnisse sehr viel geringer sind als die des Herzogs und er zudem äußerste Vorsicht walten lassen mußte, um den Verkauf seines Buches nicht zu gefährden. Er beginnt seine Episode wie einen traditionellen Roman, der dem Schema Heliodors folgt: Silibert (Königsmarck) und Dorimene (Sophie Dorothea) lieben sich heimlich, werden getrennt, sie wird einem Andern verlobt, er schreibt trostlose Briefe und vollbringt ritterliche Waffentaten. Nach dieser Einleitung aber wird aus dem heroisch-galanten Roman eine Intrigengeschichte: die Mätresse, von Silibert, den sie liebt, zurückgewiesen, fälscht einen Brief Dorimenes an ihn, lockt ihn in einen Wald und entführt ihn mit Einwilligung von Dorimenes Gemahl, dessen Eifersucht sie erregt hat. Hier mischt sich die Intrige wiederum mit Elementen des höfisch-historischen Romans, dem wohlbekannten Motiv der Entführung und dem technischen Mittel, die Handlung durch die teuflische Bosheit einer einzigen Person weiterzutreiben, die, wie der Chaumigrem in Zieglers *Asiatischer Banise*, eben wegen ihrer Bosheit unentbehrlich ist. Nun fügt Hunold seiner dürftigen Geschichte vom Verschwinden Königsmarcks — über das Schicksal der Prinzessin wagt er nicht zu berichten — eine frei erfundene Fortsetzung von ausschweifender Phantastik an: die Mätresse entpuppt sich als Hexe, die den gefangenen Grafen quält, durch Zaubertränke ergeben macht und schließlich vergiftet. Aus der Intrigengeschichte wird also ein Zaubermärchen; jedoch der Schluß ist wiederum nicht märchenhaft, sondern erbaulich: die Hexe stirbt, von Reue zerrissen, den bitteren Tod der Gottlosen, der Graf in gottseliger Ergebung, und sein Tod wird in rührend-erbaulicher Szene mit aller Ausführlichkeit zelebriert. Damit kommt ein viertes Ingrediens zu den Elementen des Fortuna-, des Intrigenromans und des Feenmärchens: Züge der erbaulichen Biographie, einer Art innerweltlicher Legende, die nicht die imitatio des Heiligen, sondern die wörtliche Nachahmung eines moralischen Exempels empfiehlt. Hunolds Episode ist ein Zerfallsprodukt des barocken Romans, der Tradition entschlüpft und noch ohne neue Stileinheit, aus den heterogensten Elementen wunderlich gemischt. Erst Anton Ulrich entdeckt mit den höfisch-politischen Aspekten des Stoffes neue literarische Möglichkeiten; und er bleibt auch für die Folgezeit verbindliche Quelle.

IV.

Das Interesse des Publikums für die Sensation im Hause Hannover, das ohnehin von sich reden macht, hält lange unvermindert an; der deutlichste

[50] B 2. Der „Roman" ist eine lockere Reihung von Episoden, die unter anagrammatisch kaschierten Namen höfische Liebesgeschichten kolportieren.

Beweis dafür ist, daß tüchtige Verleger Käufer für ihre Produkte anlocken, indem sie auf Hannover anspielen[51]. So erscheint ein Jahr, nachdem Georg Ludwig den englischen Thron bestiegen hat, ein Buch mit dem verheißungsvollen Titel: *Hanover Tales: or, the secret history of Count Fradonia and the Unfortunate Baritia*[52]. Der Leser aber stellt enttäuscht fest, daß die darin enthaltene konventionell-langweilige Liebesgeschichte nichts mit hannoverschen Vorgängen zu tun hat, und versteht dann erst den Sinn der spöttischen Erklärung: *It is hoped no Offence will be taken at the Title, since none is intended by it, and therefore 'tis best to conclude with the Royal Motto, Evil to him that Evil thinks*[53].

Auch die offiziöse Geschichtschreibung kann nicht mehr umhin, unter möglichster Schonung aller Beteiligten das bedauerliche Ereignis so kurz wie möglich zu erwähnen[54]. Doch nicht das ist es, was das Publikum erwartet: der Hofmann kennt die Fährnisse seiner Sphäre zu gut, um der polierten Fassade Glauben zu schenken, der Bürger möchte zwar Glanz und Erregung des Hoflebens mitgenießen, zugleich aber durch die sinnfällig gemachten Schatten des allzuhellen Lichtes mit seinem Ausgeschlossensein versöhnt werden. Der Reiz der Entlarvung, des Aufdeckens von Hintergründen und heimlichen, kompromittierenden Zusammenhängen ist es, der Skandalgeschichten aus dem höfischen Bereich die Gunst des bürgerlichen Publikums sichert.

Solchen Erwartungen entspricht viel eher Anton Ulrichs Nachfolger, der Verfasser der immer wieder aufgelegten, bearbeiteten und benutzten *Histoire secrette*[55]. Schon der Titel deutet an, daß die Absichten des Autors andere sind als die des Wolfenbüttlers: keinen Roman will er schreiben, sondern eine *Histoire*, eine wahre Geschichte, ohne Decknamen und Einkleidung. Die Geschichte aber ist *secrette*, sie will Heimliches, Verborgenes aufdecken, entlarven, aufklären. Er übernimmt die Handlungskonstruktion von Anton Ulrich, enthält sich wie dieser jeder offenen Polemik und bemüht sich um nüchtern rationalen Bericht. Aber seine Diktion ist weniger hart und eisig, schon deshalb, weil der Bericht weniger karg ist, detailreicher und bemüht, kleine Szenen auszuformen. Unaufdringlich, deutlich und unbestechlich will die *Histoire* mitteilen, „wie es wirklich gewesen ist".

Dabei arbeitet sie immer noch mit den herkömmlichen Formeln, die einmal bestimmt waren, das Geschehen entweder providentiell oder fortunahaft zu deuten: diese Formeln sind aber nun endgültig unangemessen geworden, leere Floskeln, vom Autor selber nicht mehr ernstgenommen. Schicksal und Vorsehung werden wahllos vermischt. Der Irrealis: *si les faveurs de la fortune étoient une marque certaine du mérite de ceux à qui elle les prodigue*[56] — ist schlechthin

[51] Die Übung, Käufer durch Andeutungen der Titel anzulocken, bringt auch die modische Blüte der Pseudo-Simpliziaden, später der Pseudo-Robinsonaden hervor.

[52] B 4. [53] B 4, Bl. 1 vo. [54] Z.B. Limiers (B 5).

[55] B 6. [56] B 6a, 1.

unvereinbar mit der Mahnung, die die Herzogin von Celle an ihre verbannte Tochter richtet: *de se soumettre aux decrets de la providence*[57]; und diese Mahnung wiederum widerlegt sich selbst, wenn die Herzogin fortfährt: ...*& d'attendre patiemment de la bonté de Dieu & du tems, une meilleure fortune*[57]. Wenn *providence* mit *fortune*, *Fürsehung* mit *Glücke* identifiziert werden, wenn gar die unerforschliche Lenkung Gottes mit der heilenden Wirkung des bloßen Zeitverlaufs auf eine Stufe gestellt wird, dann ist Vorsehung nichts anderes als ein Name für günstige Ereignisse, die irgendwann einmal „im Laufe der Zeit" eintreten könnten. Die so leicht dahingesagte Formel *Dieu & le tems*, bedeutsam gerade wegen ihrer Unbedachtheit, zeigt, wie völlig Gott schon aus dem Laufe der Welt hinausgedrängt ist, ein leerer Name in einer völlig diesseitigen Welt.

Es ist kein Zufall, daß dabei die Zeit eine so wichtige Rolle spielt. An die Stelle des Romanhaften rückt die *Histoire*, das Historische, ja, der Zeitablauf wird als Faden, an dem die erzählten Vorgänge aufgereiht sind, fast wichtiger als der kausale Ablauf. Die wichtigste Zutat der *Histoire secrette* zu dem bereits von Anton Ulrich Mitgeteilten ist eine Fülle historischen Materials: die Auflehnung der jüngeren Söhne Ernst Augusts gegen das Primogeniturgesetz, die Erwerbung der neunten Kur, die englische Sukzession werden mit dem Geschick der Sophie Dorothea verflochten. Der Herzog hatte noch einen sozial-kausalen Mechanismus beschrieben, der sich überall abwickeln könnte, wo die gleichen Konstellationen sich herstellen; die *Histoire* berichtet eine einmalige, unwiederholbare Begebenheit, aus einer ganz bestimmten historischen Situation erwachsen und aus ihr, und nur aus ihr, zu verstehen. Die Faktizität und Belegbarkeit des Erzählten, seine unwiderrufliche Fixierung in Raum und Zeit, wird damit formbestimmend. Anton Ulrich hatte sich noch der Zwitterform des Schlüsselromans bedient, hatte das wirklich Geschehene als Fiktion ausgegeben; hier nun wird das Wirkliche als wirklich erzählt. Nun ist es unmöglich, die Briefe, die man bei Königsmarck gefunden hat, mit den Briefen zu verwechseln, die als Ursache von Mißverständnissen oder als Instrument der Intrige zum traditionellen Requisitenbestand des Romans gehören. Königsmarcks Papiere sind nicht erfundene, funktionale Mittel, nicht technische Fiktionen, sondern historische Dokumente; sie sind zu den Akten genommen, werden der Nachwelt überliefert und verbinden damit den Raum der Erzählung mit der Wirklichkeit. Aus der Vergangenheit reichen sie in Gegenwart und Zukunft hinüber und verklammern das Erzählte mit der konkreten Tatsächlichkeit. Sie legitimieren die Erzählung vor der Wirklichkeit, so wie die Reliquie die Legende vor der Instanz des Göttlichen[58].

Die Einfache Form, die einer Erzählung, welche auf historische Faktizität Anspruch erhebt, zugrunde liegt, nennen wir Memorabile[59]. Das Memorabile

[57] B 6a, 227; vgl. B 6a, 233f.

[58] Jolles aaO. S. 212.

[59] Ebd. S. 200—217. Otto Görner (Vom Memorabile zur Schicksalstragödie, Berlin 1931) verschiebt den Begriff so stark, daß er vom Antimärchen nicht mehr zu trennen ist; dies Miß-

sucht die Wahrheit der Welt an einem beglaubigten Exempel aufzuzeigen. Auch die Legende, die für das Mittelalter ebenso charakteristisch ist wie das Memorabile für die Neuzeit[60], will das; doch während für sie die Wahrheit der Welt in Zeichen und Erfüllung, in der imitatio, in der Weisheit göttlicher Heilsgeschichte beschlossen war, ist nun die Wahrheit in die Welt eingekehrt, in den nicht weiter deutbaren Ablauf empirischen Sichereignens. Der Erzählende referiert Fakten, die nicht über sich hinausweisen, mit einem gleichmütigen „so geht es in der Welt"; die Indifferenz des einfach Geschehenden verlangt, sine ira et studio nüchtern und genau berichtet zu werden. Hat das Antimärchen noch Exempel für die Ungültigkeit der Fiktion einer sittlichen Weltordnung beigebracht, so hat nun das Memorabile den unbegrenzten Raum des in der Zeit sich Vollziehenden zur Verfügung; keine ethischen Werte, die sich bewähren müssen, keine Ordnungen, die nicht angetastet werden dürfen, keine Evidenz für die Sinnfülle oder auch Sinnlosigkeit der Welt, die sich ergeben muß, schränken seine Möglichkeiten ein. Aus der unendlichen Mannigfaltigkeit der historischen Vorgänge greift es eine Begebenheit heraus, und in dieser Begebenheit wiederum erschließt sich der Raum der Historie.

Die Geschichte der Prinzessin von Ahlden liegt nun vierzig Jahre zurück; sie ist „historisch" geworden, in ihren Bezügen zum Vorangegangenen und Nachfolgenden verstehbar, aus bestimmten, zur Zeit des Berichtenden nicht mehr gültigen politischen, sozialen, kulturellen Bedingungen zu erklären. Die zeitlichen Distanzen verringern sich perspektivisch: Ernst August wirbt noch zu Lebzeiten des Erbprinzen von Wolfenbüttel um die Hand der Nichte, *wenig Tage hernach*[61] findet die Vermählung statt, und während noch die Zwistigkeiten um die Primogenitur andauern, ist die Kurfürstin schon englische Thronfolgerin. Das Schicksal der Kurprinzessin und des Grafen ist in eine dichte Folge historisch-politischer Ereignisse eingebettet, in ihm konzentrieren sich die bewegenden Kräfte der Zeit, und es selber kulminiert in der Katastrophe[62]. Der offenbare Skandal ist nicht nur Pointe, kompositorischer Höhepunkt der Handlung, nicht nur Entscheidung des Schicksals zweier Individuen — in ihm kristallisiert sich Geschichte. Er reißt die Schleier der schönfärbenden offiziellen Hofhistoriographie, die die Wirklichkeit des Geschehens mit der Langeweile ihrer genormten Lobsprüche verdeckt, an einer Stelle auf. Der Leser tut einen Blick hinter die wohlbekannten Kulissen, er sieht die Kräfte am Werk, die die Schicksale der Großen dieser Welt lenken, beobachtet Geschichte, wie sie wird. Denn Sophie Dorothea ist ja ebensowenig eine Privatperson wie eine beliebig auswechselbare Romanprinzessin: sie ist die Mutter des Königs von England und der preußischen Königin, um ihr Erbe hätte ein Krieg entbrennen können wie

verständnis liegt auch der Stellungnahme von Robert Petsch (Die Lehre von den „Einfachen Formen", DVjs. 10, 1932, S. 335—369) zugrunde.

[60] Jolles aaO. S. 214f. [61] B 6b, 10f.

[62] Jolles (aaO. S. 208f.) beschreibt diese stufenweise Verdichtung als „Staffelung".

um das der spanischen Habsburger. Nicht ihr individuelles Schicksal interessiert, sondern das Geschehen um eine politische Figur von Bedeutung. Neben dem Geschehen aber ist im Memorabile, anders als im Antimärchen, auch der Raum wichtig, der sich aus den Details erschließt[63].

Die fortdauernde Gunst, in der die *Histoire secrette* bei einem Publikum, das nützliche Belehrung aus dem Weltlauf schöpfen will, steht, erklärt sich nicht aus ihren erzählerischen Qualitäten, sondern daraus, daß sie dem historischen Stoff erstmals eine angemessene Form gibt, die Form des sachlichen Berichts, der Wertungen vermeidet, ja verbietet. Materialien zur Beurteilung der Ereignisse sind in den Worten und Taten der Handelnden bereitgestellt; eine Diskussion über Schuld oder Unschuld, richtige und falsche Verhaltungsweisen findet nicht statt[64]. Eine verborgene Wertungstendenz ist allerdings durch den Entlarvungscharakter der *Histoire* gegeben, die das Verborgene, Totgeschwiegene aufdecken will, indem sie hinter der starren Pracht der höfischen Fassade blutige Tragödien aufspürt. Die kühl interessierte, nüchterne Belehrung: „So geht es in der Welt" ist zu ergänzen: „Aber es wird nicht zugegeben"; „in Wahrheit geht es ganz anders zu als man glaubt". Darin liegt eine leise polemische Absicht, und in der Negativität der Tendenz liegt eine Verwandtschaft zur Antimärchenform.

V.

1742 geht der Franzose Lambert de Saumery in einer Episode seiner *Duchesse de Vaujour*[65], eines aus Wahrheit und Erdichtung seltsam gemischten Klatschromans aus der französischen Hofgesellschaft der Epoche Ludwigs XIV., auf die Geschichte der Prinzessin von Ahlden ein. Der Anlaß ist mühsam konstruiert; sichtlich sucht der Autor einen Vorwand, um wenigstens auf ein paar Seiten das prickelnde Thema zu berühren. Es kommt ihm jedoch offenbar überflüssig vor, Tatsachen mitzuteilen, er setzt den Handlungsverlauf als bekannt voraus; wichtig ist ihm nur das Raisonnement, ein scharfsinniges Abwägen; Lambert fühlt sich zum Richter bestellt über das Verhalten der Beteiligten.

Sophie Dorothea ist für ihn vor allem die ungeliebte, gedemütigte, zurückgestoßene Gattin; die Ehegeschichte steht im Vordergrund, und aus der gesellschaftlichen Isolierung, die bei Anton Ulrich ihr Leben vergiftet hatte, macht er die immer noch modische Melancholie. Die Prinzessin hat sich endlich an ihrem Gemahl gerächt, indem sie ihn verlassen wollte. Nun tauchen die Probleme auf: hatte sie das Recht dazu? Hatte Georg Ludwig das Recht, sie so hart zu

[63] Der Märchen- und Antimärchenroman sind Formen des reinen Geschehnisromans (Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern ²1951, S. 362f., 265f.); das Memorabile nähert sich dem Raumroman an.

[64] Lediglich die Vorrede einer Übersetzung (B 6c) erörtert zaghaft die Schuldfrage, ohne zu deutlichen Ergebnissen zu kommen. Offenbar ist das Thema zu heikel, um offen erörtert zu werden.

[65] B 7.

strafen? Sie selbst hält sich für schuldig: *kleine und nicht wohl überlegte Unvorsichtigkeiten* sind *dieser edlen Seele schon genug, daß sie die Strafe dafür ohne Murren erduldete, weil sie überzeugt war, daß auch ein bloßer Argwohn eine Person von ihrem Range straffällig machte*[66]. Damit gibt die Prinzessin selbst eine erste Norm zur Beurteilung ihres Verhaltens, eine Norm, die auf höfische Werte gegründet ist: auf Repräsentation und Reputation. Je höher der Rang, je bedeutsamer die Repräsentationsfunktion einer Person ist, desto gefährdeter ist ihr Ruf; und die geringste Beeinträchtigung ihres guten Rufes macht die Prinzessin untauglich, ihren Rang zu bekleiden. Lambert räumt denn auch nach *genugsamer Überlegung* ein, *daß dieses Vorhaben* [nämlich der Fluchtplan] *nicht durchgehend weislich gewesen;* dann führt er aber eine neue Instanz, eine zweite Norm ein: *Zöge man aber sein Herz dabey zu Rath, vielleicht würde uns dasselbe sagen, daß solche Rache sehr tugendhaftig sey* — eine Rache nämlich, die erduldete Kränkungen mit dem Verzicht auf Stellung, Glanz und Reichtum vergelten will, *und allein wegen eines Gemahls, den sie anbetet, und von dem sie hingegen nicht wieder geliebet wird. Was ist wohl vortreflicher, was ist grosmüthiger?*[67] Die erste Norm, die der höfischen Repräsentation, richtet nach dem äußeren Anschein, die zweite, die Norm des Herzens, nach der inneren, echten Wahrheit, nach der Gesinnung. Das Herz entscheidet über die Schuld, der Ruf über den Schein der Schuld. Lambert läßt keinen Zweifel über die Rangordnung der Normen. Die niedere wird an der höheren gemessen, die obere Instanz richtet nicht nur über die Sache, den Fall, sondern auch über die untere Instanz.

Die Einfache Form, die dieser Erörterung eines Falles zugrunde liegt, ist die des Kasus[68]. Ihr Gegenstand ist nicht das Geschehen in seinem Jetzt und Hier, sondern die Problematik, die sich daran entwickeln läßt; sie mißt Verhaltensweisen an Normen und die niederen Normen wiederum an den höheren. Lambert entdeckt, indem er die Kasusform auf die Geschichte der Sophie Dorothea anwendet, nach der historischen Bedeutung des Stoffes seine moralische; der Fall, die cause célèbre, ist nicht nur eine unerhörte Begebenheit, sondern auch ein Prüfstein für Wertnormen, und je weiter sich die Zeit mit ihren Wertungen von der Zeit Anton Ulrichs entfernt, umso deutlicher wird die Distanz zu den Wertungen der Zeitgenossen Sophie Dorotheens: an die Stelle der höfischen treten bürgerliche Wertordnungen, statt der Fakten werden die Gesinnungen beurteilt. Diese letzte Tendenz liegt auch in der Form selbst begründet: die Kasuistik führt notgedrungen zur Psychologie.

Damit ist eine zweite Möglichkeit der Formung des Stoffes erfüllt, und wir finden nun drei Jahrzehnte lang keine neue Bearbeitung. Die Diskussion über die Schuldproblematik wird, wohl weil das Thema zu heikel ist, in Deutschland nicht fortgesetzt, zur Befriedigung der Wißbegier genügt die *Histoire secrette*. Schließlich mag auch das Interesse an der so weit zurückliegenden Begebenheit nachgelassen haben.

[66] B 7b, 447. [67] B 7b, 451. [68] Jolles aaO. S. 171—199.

Im Jahre 1772 wird es jedoch neu erweckt. Die Königin Caroline Mathilde von Dänemark, eine Urenkelin der Sophie Dorothea, wird 1772 des Ehebruchs mit dem Grafen Struensee beschuldigt, von ihrem Gemahl geschieden und nach Celle verbannt; Struensee wird hingerichtet. Doch flüstert man, die Königin sei schuldloses Opfer einer Intrige, angezettelt von einer bösen Frau und einem ränkevollen Minister: der Königinmutter Juliane und dem Grafen Bernstorff. Der Skandal erregt nicht nur die europäische Öffentlichkeit ebenso wie der ganz ähnliche achtzig Jahre zuvor[69], sondern er frischt auch die Erinnerung daran auf. Im selben Jahre noch wird die Geschichte der Prinzessin von Ahlden in den *Briefen vermischten Inhalts*[70] erzählt; im nächsten Jahre erscheint in England, der Heimat der Caroline Mathilde und mit ausdrücklicher Erwähnung der Analogie zwischen beiden Fällen[71], ein Aufsatz im *Gentleman's Magazine*[72], der 1776 in Turners *Geschichte und Erzählungen*[73] übersetzt wird; ein kurzer Aufsatz steht 1774 in Büschings *Magazin*[74]; und 1777 findet sich in einer romanhaften Darstellung des Schicksals der dänischen Königin[75] ein fingierter Brief der Caroline Mathilde über ihre Urgroßmutter, der nichts anderes als ein Plagiat der beiden letztgenannten Aufsätze ist.

All diese Bemerkungen gewinnen dem Stoff keine neuen formalen Möglichkeiten ab. Sie folgen der *Histoire secrette*, kürzen und vergröbern sie; sie führen eine polemischere Sprache, charakterisieren schroffer, durchsetzen die Darstellung mit ein wenig Mitleid und viel Anklage. Zwar wird die Prinzessin nicht entschuldigt, denn *für Frauenzimmer ist es nicht hinreichend, keusch zu seyn, sie müssen auch außer Verdacht seyn*[76]; sie ist im Grunde, wie der *gedankenlose anamorato* (sic)[77] Königsmarck, an ihrem Unglück selbst schuld: bürgerliche Selbstgerechtigkeit kann eher bemitleiden als entschuldigen. Dafür aber ist die Prinzessin *von munterer ungekünstelter Gemüthsart*[78], von erfreulichster Normalität, ja *vollkommen bürgerlich*[79]. Dies ist das Wichtigste, was zu ihrer Entlastung gesagt werden kann; denn der antihöfische Affekt, der in früheren Darstellungen allenfalls als Schlußfolgerung dem Leser überlassen blieb, durchdringt nun, und das ist die wichtigste Neuerung, die gesamte Erzählung. Der Hof wird als Stätte des Unglücks denunziert, als das *rechte Element der Kundschafter*[80], beherrscht von *Ehrgeiz und Buhlereyen*[81]. Der komplizierte Mechanismus des Hoflebens mit seinen Werten und Rängen wird nicht mehr verstanden,

[69] Er hat selbst eine lange Reihe literarischer Verwertungen hervorgebracht; vgl. Rainer Schlösser, Der Struensee-Stoff in der deutschen Literatur, Diss. Jena 1931.

[70] B 8.

[71] Ausdrücklich wird *the remarkable analogy between the sufferings of the Princeß of Zell, consort to George the First, and those of the Princeß of England, his great grand-daughter, consort to the present King of Denmark*, hervorgehoben (S. 213).

[72] B 9a. [73] B 9b. [74] B 10. [75] B 9c.

[76] B 9b, 62; vgl. B 9b, 67: *daß ihr Unglück großentheils von ihrer eigenen Unüberlegtheit herrührte.*

[77] B 9b, 76. [78] B 9b, 41. [79] B 8, 70. [80] B 9b, 38.

[81] B 9b, 32.

gilt als eitel Künstelei und Vergewaltigung freier Menschlichkeit; denn *weder Gold, noch Kleinode, noch Prunk, noch Oberherrschaft geben Glückseligkeit*[82]: vor dem Zentralwert der Aufklärung, der Glückseligkeit, versagt die höfische Wertskala. Die *Briefe vermischten Inhalts* setzen diesem Bild des Hoflebens das Ideal des aufgeklärten Monarchen entgegen, und die Prinzessin spielt in ihnen die Rolle der Bürgertugend an einem verderbten Hofe[83].

Der Gipfel solcher Schwarzweißtechnik ist die 1786 erschienene *Geschichte der Herzogin von Ahlen*, die den bezeichnenden Untertitel trägt: *Ein treues Gemälde verbildeter Menschheit*[84]. Der Autor erzählt die *Histoire secrette* getreulich nach, schwellt sie aber durch Reflexionen, Kommentare, Exklamationen zum doppelten Umfang auf; er raisonniert, entrüstet sich, unterstreicht, er plaudert mit der schönen Leserin und stürzt sich ständig aus den Dampfbädern des Pathos in die Kühlbäder der Ironie. Der Hof ist ein Sumpf verlogenster Unnatur und abgründigster Bosheit, die *bürgerlichdenkende Printzeßinn*[85] ein Engel, Königsmarck ein *gar so lieber warmer Junge*[86], ein idealischer Jüngling des Sturms und Drangs also[87]. Heuchelei wird mit biederer Aufrichtigkeit, hergebrachte Einfachheit mit modischer Verschwendung, vertrauensvolle Herzlichkeit mit eisiger Berechnung kontrastiert; dazu bekommt das Ideal einen kräftigen nationalen Akzent: *Ein Becher ächten deutschen Weins, ein weichgepolsterter Lehnstuhl und ein vertrautes Gespräch verscheuchen alle die albernen Possen, durch welche der federleichte Franzmann einen ehrlichen Mann verwirren könnte. Aber bei Hofe...*[88]. Hier ist der Sturm und Drang bereits in philiströsen Klischees erstarrt, der sozialkritische Impuls wird durch selbstzufriedene Behaglichkeit paralysiert.

Obwohl der Verfasser ständig urteilt, verfehlt er die Form Kasus ebenso wie das Memorabile. Er kennt nur seine eigenen Normen, ohne die höfischen noch zu verstehen[89]. Der Berichterstatter stellt sich neben die Fakten, die nicht als historische Wirklichkeit, sondern als Exempel für moralische Absichten bereitgestellt werden, und benutzt sie als Belege. Es ist vielleicht kein Zufall, daß er auch einmal das altbewährte Moralexempel des ägyptischen Joseph heranzieht[90]: die Geschichte der verbannten Prinzessin dient nun zu denselben Zwecken wie der Josephsstoff vor Anbruch des höfischen Zeitalters[91]: als Argument im Kampf gegen das höfische Weltbild.

VI.

1791 schreibt Carl von Reitzenstein in der Widmung eines Werkes mit dem Titel *Graf Königsmark*[92] an eine verheiratete Dame: *In jenen Tagen, theuerste Freundinn, da unsere Seelen anfingen, sich zu verstehen, unsere Herzen sich zu*

[82] B 9b, 30. [83] B 8, 70. [84] B 11. [85] B 11, 119.
[86] B 11, 56. [87] Vgl. Grimms DWB, XIII, 2031. [88] B 11, 58.
[89] So auch die letzte Verwertung, die das 18. Jahrhundert hervorbringt, die durch den routinierten und allzeit stoffhungrigen Literaten Vulpius (B 13).
[90] B 11, 83f. [91] Bei Cats; s. Joseph S. 250ff. [92] B 12.

ahnden . . . , da redeten wir oft . . . über die Leidenschaft, die man mit Recht die Seele der Natur nennt. . . . Damals wünschten Sie oft, in irgend einer Dichtungsart, das lebendige, das feurige Gemählde wiederzufinden, das wir uns von dieser Leidenschaft machten. Ganz so wünschten Sie sie wieder zu erblicken, wie wir sie fühlten, und wie wir sie uns nur dachten — Qual und Entzücken bereitend, wie wir sie kannten und wie wir sie nur ahndeten. Ich wagte es, Theuerste, ein Gemählde zu entwerfen. . . . Und daß ich dieß vermochte, das danke ich meinen Leitern, die keine andere waren, als Ihre Blicke, Ihr Lächeln und die Natur!

In diesen Sätzen liegt eine ganz neue Kunstanschauung beschlossen: die Meinung nämlich, daß Dichtung die Gefühle des Dichters wiedergeben solle, daß der Leser in der Dichtung Leidenschaft, Qual und Entzücken des Dichters, und in ihnen seine eigenen wiederzufinden wünsche. Reitzenstein ist ein empfindsamer Dilettant, der sein Werk anstatt eines sentimentalen Tagebuchs schreibt, seine Empfindungen, vielleicht sogar auch seine Erlebnisse mit der unbekannten Gräfin, der die Widmung gilt, mit denen des unglücklichen Königsmarck identifiziert. Für ihn verwirklicht sich die Natur, das Leitbild des Sturms und Drangs, im Gefühlsrausch der von Konventionen ungehemmten Leidenschaft, und den Kampf der Leidenschaft gegen die starren Regeln höfischer Etikette will er darstellen.

Die historischen Zusammenhänge seines Stoffes sind dabei völlig gleichgültig, ja störend; Reitzenstein hebt seine Personen aus der raumzeitlichen Fixierung heraus. So ist ihm die Form des Memorabile, des historischen Berichts, ungeeignet, ebenso ungeeignet wie die des Kasus, denn er will ja nicht urteilen, sondern Gefühle aussagen. Näher läge ihm schon der empfindsame Roman der *Werther*-Nachfolge; doch ist diesem Roman die höfische Umwelt fremd. Der höfische Roman ist tot; nur im Trauerspiel lebt das höfische Personal weiter. Die Tragödie erlaubt es auch dem Dichter, den ihm hinderlichen Ballast des historischen Details, der weitläufigen Entwicklungen und politischen Zusammenhänge abzuwerfen. Und vor allem: die Gattung steht eben in Blüte und bietet dem Dilettanten treffliche Vorbilder.

So schreibt denn Reitzenstein ein Trauerspiel, fünf Akte voll strömender Beredsamkeit, sentimentaler Schwärmerei und affektgeladenen Stammelns in der lyrisch und pathetisch aufgehöhten Prosa des Sturms und Drangs. Er beschränkt das Personal auf die unerläßlichen Hauptakteure: Georg Ludwig wird *Der regierende Herzog von Orlathal*, ein grausamer, fühlloser Despot, Sophie Dorothea zur edelmütigen Herzogin, Königsmarck zum idealischen, schwärmerischen Jüngling; die wichtigste Rolle aber spielt die Mätresse. Königsmarck wird ein Freund, den Damen werden Vertraute beigegeben, so daß sie Gelegenheit zur Aussprache ihrer Gefühle finden. Der Herzog, der keine Gefühle hat, hat auch keinen Freund.

Auch die Handlung wird auf wenige Grundlinien reduziert: der Graf liebt die Herzogin, die Mätresse den Grafen. Der Herzog, seiner Gemahlin über-

drüssig, will sie unter einem Vorwand gefangensetzen, Königsmarck, der davon erfährt, will sie retten. Die Favoritin erkennt, daß Königsmarck sie nicht liebt, und verrät die Herzogin. Das Ganze ist *ein Familiengemälde in einem fürstlichen* Hause[93]: ein Handlungsstrang aus Schillers *Don Carlos*. Die Konstellationen entsprechen sich genau:

Don Carlos	*Graf Königsmarck*
Philipp ∞ Königin	Herzog ∞ Herzogin
↓ ↑	↓ ↑
Eboli ⟶ Carlos	Gräfin ⟶ Königsmarck
|	|
Posa	Wilhelm

Es entsprechen sich manche Szenen, so die, in denen die Favoritin von ihrem Geliebten enttäuscht wird[94], es entsprechen sich auch die Charaktere — mit einer wichtigen Ausnahme: die Mätresse, für die die Prinzessin Eboli vielleicht zu wenig brauchbare Züge bot, ist getreulich einer anderen Mätresse Schillers nachgebildet: der Lady Milford[95]. Aus der bösen Platen wird nun die eigentlich interessante Figur, eine pathetische Heroine, wie sie das Drama der Zeit liebt, bewundernswert in der Größe selbst ihrer Unbedenklichkeit. Die Intrige, die Verleumdung der unschuldigen Herzogin, lädt der Autor der Vertrauten der Gräfin auf[96], um diese selbst zu entlasten, so daß sie erklären darf: *Meine Verbrechen sind groß — aber eben zu dieser Größe meiner Verbrechen gehörte ein Herz, das nicht ganz lasterhaft war, ein Herz, eben so großer Tugenden, als großer Laster fähig*[97].

Die Herzogin ist ein *überirdisches Wesen*[98], ganz *schöne Seele*[99] und stille Dulderin[100], ein rührendes *Opfer unnatürlicher Gesetze*[101] und despotischer Grausamkeit, die *den Lenz ihres Lebens einem despotischen Wahne aufopfern muß, den die entarteten Kinder der Natur Pflicht nennen*[102]. In dem Augenblicke, da sie endlich einmal, in aller Unschuld, den *siegenden Gefühlen, die eine höhere*

[93] Schiller 7. 6. 1784 an Dalberg; vgl. die Fußnote zur Thalia-Fassung des *Don Carlos* (16, 51; Schiller wird nach Band und Seitenzahl der Säkular-Ausgabe zitiert).

[94] *Graf Königsmark* III 5—13; *Don Carlos* II 8—9.

[95] Das geht bis zu wörtlichen Anklängen: B 12, 225f.: *jene buhlerischen Thränen, mit denen ich leider oft Barmherzigkeit für die unterdrückte Menschheit zu kaufen gezwungen war . . . — Kabale und Liebe*, 3, 334: . . . *und die verlorne Sache der Unschuld oft noch mit einer buhlerischen Träne gerettet.*
Vgl. auch: B 12, 215: *Emilie, wir sehen uns nicht wieder. — Don Carlos*, 4, 223: *Eboli: Ich sehe | Die Königin nicht wieder?*
B 12, 103, in der Szene zwischen der Gräfin und Königsmarck: *Ich will — niederknien vor Dir, und Dich — — anbeten — — —.* — In der Szene zwischen Fiesco und der Gräfin Imperiali: *Ich bete dich an, Fiesco. (Fällt vor ihm nieder.)* (3, 263).

[96] Sie spielt eine ähnliche Rolle wie die Oenone in Racines *Phèdre*.

[97] B 12, 213f.

[98] B 12, 142. [99] B 12, 17. [100] B 12, 141 u. ö. [101] B 12, 155. [102] B 12, 157.

Macht . . . in dieses Herz legte[103], da sie *der Natur Gehör* gibt[104], da sie und Königsmarck sich *mit sympathetischem Drange und stürmischem Entzücken*[105] umarmen, tritt, wie Philipp in der Schlußszene des *Don Carlos*, der Herzog ein, und beider Schicksal ist besiegelt. Die Unglückliche muß *durch eine entsetzensvolle Ewigkeit das flüchtige Verbrechen einer Sekunde*[106] büßen. Die große Ensembleszene, die mit dem Eintritt des Herzogs und des ganzen Hofes beginnt, bildet Höhepunkt und Schluß des Stückes. Die Herzogin hält eine große Rede voll idealischen Feuers, der Hof steht starr, gerührt und erschüttert, die Favoritin bittet für sie — doch der Herzog bleibt unbeugsam, man reißt die Fürstin von der Leiche des Geliebten und führt sie davon. Doch nun kommt die große Stunde der Gräfin: sie sagt sich los von dem falschen Glanze des Hofes, wirft ihre Stellung weg mit den verächtlichen Gebärden der Lady Milford, verkündet mit revolutionärem Pathos das „in tyrannos" von 1789 und ersticht sich an der Leiche Königsmarcks. Allein, wankend, gebrochen wie der Präsident von Walter bleibt der Herzog zurück.

Ein ertappter Liebhaber wird auf der Stelle getötet; einer schönen Seele gelingt es nicht, dem Kerker, den unverständliche Brutalität grundlos über sie verhängt hat, zu entgehen; eine Eifersüchtige, von einer bösen Ratgeberin getäuscht, bereut zu spät ihre vorschnelle Rache und tötet sich: das sind rührende und pathetische Situationen, aber keine eigentlich tragischen. Es ist ein bürgerliches Trauerspiel, rührend, aber nicht erhaben, traurig, aber nicht tragisch, ein „melodramatischer Reißer"[107]. Trotz des höfischen Personals und des adligen Autors sind die Konfliktsituationen bürgerlich, aus persönlichen Gefühlen und nicht aus historischen oder typischen Problemen erwachsen[108]. Das Stück erregt *zu viel von einem stoffartigen Interesse und sentimentalischen Mitleid*[109], nicht aber *die tragische Furcht*, die dazu zwingt, *dem ernsten Gesetz der Notwendigkeit mit einem Schauer zu huldigen*[110].

Schiller selbst ist zu dieser Zeit schon weit über seine *ehemalige rhetorische Manier*[111] hinausgewachsen. *Die schmelzenden Affekte*, schreibt er 1793, *die bloß zärtlichen Rührungen, gehören zum Gebiet des Angenehmen, mit dem die schöne Kunst nichts zu tun hat*[112]. Damit bricht er den Stab über die comédie larmoyante, zugleich aber auch über die wichtigsten und wirksamsten Effekte des bürger-

[103] B 12, 205. [104] B 12, 217. [105] B 12, 196.

[106] B 12, 208.

[107] Erich Auerbach, Mimesis, Bern 1946, S. 387, über Schillers *Kabale und Liebe* (dagegen Fritz Martini, Der Deutschunterricht 1952, H. 5, S. 18—39).

[108] Auerbach aaO. S. 387; vgl. ebd. S. 383. 388f. und Gerhard Fricke, Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers, JbFDH 1930, S. 3—69, bs. S. 17.
Auch Reitzensteins zweites Stück, *Die Negersklaven* (1794), ist, nun auch im Personal, ein revolutionäres und sentimentales bürgerliches Trauerspiel.

[109] Schiller, *Agrippina*-Entwurf, 8, 283. Zum Folgenden Emil Staiger, Zu Schillers 'Agrippina', Trivium VIII (1952), S. 249—275 (dagegen Benno v. Wiese, DVjs. 27, 1953, S. 469f.).

[110] *Über das Erhabene*, 12, 280. [111] 2. 10. 1797 an Goethe.

[112] *Über das Pathetische*, 11, 250.

lichen Trauerspiels. Die klassische Tragödie will nicht das Interesse am Dargestellten, an der Sache selbst und ihrer erregenden oder ergreifenden Gegenwärtigkeit[113], befriedigen, sondern ein *tragisches Interesse*[114], eine erschauernde Bewunderung vor der Konsequenz der tragischen Abläufe. An die Stelle des *sentimentalischen Mitleids*[109] treten *erhabene Rührungen*[115], an die Stelle der empfindsamen Identifikation des Zuschauers mit dem Helden tritt die klassische Distanz zwischen Dichtung und Publikum.

1804 entwirft Schiller einen Plan zu einer *Prinzessin von Celle*[116]. Den Stoff entnimmt er, wie früher den zu *Don Carlos* dem Intrigenroman St. Réals, der *Histoire secrette*[117]. Doch es ist nun nicht der liebende, idealische Jüngling, wie ihn Reitzenstein in den Mittelpunkt seines Trauerspiels gestellt hat, der Schillers Aufmerksamkeit erregt, sondern die verfolgte Fürstin, die ihre Größe im Unglück bewährt: das Thema der *Maria Stuart*[118]. Es besteht *kein Liebesverständnis zwischen ihr und Königsmarck*[119], ebensowenig wie zwischen ihm und der Mätresse. Königsmarck, *der sie liebt und ihrer nicht wert ist*[120], spielt etwa die Rolle Mortimers in der *Maria Stuart*: er soll ihr zur Flucht, zur Rettung verhelfen; dieser Plan aber besiegelt ihr Schicksal.

Schiller arbeitet mit starken Kontrasten: die Prinzessin will die Liebe ihres Mannes gewinnen, fordert gerade dadurch eine Demütigung heraus; sie zieht sich gekränkt zurück und erregt eben damit seine Zuneigung. Vor allem aber: ihre Lage wird in dem Augenblick unerträglich, da *die schönsten Hoffnungen zu blühen scheinen*[121], da das Haus Hannover die Kurwürde errungen hat und sie mit glänzenden Festen feiert, die Prinzessin zu den beneidetsten Fürstinnen zählt. *Das tragische Interesse gründet sich auf die peinliche Lage der Prinzessin im Hause ihres Gemahls und am Hof ihrer Schwiegereltern*[114]. Die soziale Tragödie, die Situation Anton Ulrichs, tritt wieder in den Vordergrund. *Sie ist also ganz hilflos, und ihr Schicksal wird vollends tragisch, daß das Mittel, welches sie zu ihrer Rettung erwählt, zu ihrem Untergang ausschlägt*[120]. Eben diesen Effekt, den Schiller tragisch nennt, hat die logisch-mechanistische Unausweichlichkeit des Intrigenspiels bei Anton Ulrich hervorgebracht; die tragische Notwendigkeit, die Schiller fordert, fällt mit der Ananke des Antimärchens zusammen[122]. Schiller hat auf den historischen Apparat der Überlieferung verzichtet, auf die Substanz des Vorgangs zurückgegriffen, *das Ganze poetisch organisiert* und *in eine reine tragische Fabel verwandelt*[123]. So ist er auf die Grundform des Antimärchens gestoßen, von der die poetische Formung des Stoffes ausging. Die

[113] Also auch nicht am Historischen (11, 251).
[114] *Die Prinzessin von Celle*, 8, 247.
[115] *Über das Erhabene*, 12, 279.
[116] B 14.
[117] Gustav Kettner, Die Quellen von Schillers 'Warbeck' und 'Prinzessin von Celle', Vjs. f. Literaturgesch. 5 (1882), S. 533—546.
[118] Ders., Schillers Prinzessin von Celle, Preuß. Jbb. 92 (1893), S. 84—104, bs. S. 92.
[119] 8, 247. [120] 8, 254. [121] 8, 250.
[122] Görner aaO. meint also wohl das Antimärchen, wenn er vom Memorabile spricht.
[123] 2. 10. 1797 an Goethe (über *Wallenstein*).

Geschichte der Prinzessin ist an ihre Ursprünge zurückgekehrt. Ein verräterischer Schreibfehler Schillers bestätigt das: zweimal schreibt er statt *Prinzessin von Celle*: *Prinzessin von Cleve*[124]. Dem klassischen Schiller schwebt das Antimärchen der französischen Klassik vor. Auch die *Princesse de Clèves* ist ja, wie die Tragödie, eine Geschichte von *der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld*[125]. Die Tragödie ist ebensowenig ein Exempel triumphierender Gerechtigkeit, sie ist beherrscht vom bösen Verhängnis wie das Antimärchen: *hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Notwendigkeit einen Schleier wirft . . . Stirne gegen Stirne zeige sich uns das böse Verhängnis*[126].

Ebenso wie das Antimärchen endet die Tragödie mit dem Untergang der Heldin. Das Verhängnis läßt sich nicht aufhalten. *Vorzüglich ist auf eine dramatischere Katastrophe und einen echt tragischen Ausgang zu denken, wo Unglück und Größe vereinigt sind. Die schlechten Menschen triumphieren* — diese Worte Schillers könnten den Ausgang der *Princesse de Clèves* beschreiben, den trostlosen und empörenden Schluß des Antimärchens. Doch dann gibt er diesem Ausgang eine andere Wendung: *. . . aber Unschuld und Seelenadel bleiben doch ein absolutes Gut. Das Edle siegt, auch unterliegend, über das Gemeine und Schlechte*[127]. Hier führt er überraschend eine Wertung, ein absolutes Gut ein, das die Konsequenz der Antimärchenhandlung aufhebt. Schiller selbst interpretiert den Sinn solchen Schlusses so: *Fälle können eintreten, wo das Schicksal alle Außenwerke ersteigt, auf die er* [nämlich der Mensch] *seine Sicherheit gründete, und ihm nichts weiter übrig bleibt, als sich in die heilige Freiheit der Geister zu flüchten — wo es kein anderes Mittel gibt, den Lebenstrieb zu beruhigen, als es zu wollen — und kein anderes Mittel, der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzukommen und durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesses, ehe noch eine physische Macht es tut, sich moralisch zu entleiben*[128].

Die Wendung zur Freiheit hebt also die Konsequenzen der tragischen Notwendigkeit auf. Schillers Heldin springt aus der Aktion aus, sie entzieht sich ihr auf ein Gebiet, das dem Zugriff der Macht der Natur, des Kausalgesetzes, unzugänglich bleibt. Darin liegt die Parallele zwischen der Tragödie Schillers und dem Märtyrerdrama des Barock[129]. Wie Maria Stuart, die im fünften Akt die Bühne zum Raum des Mysteriums macht, spielt die Prinzessin von Celle eine große Abschiedsszene; sie verschenkt ihren Schmuck[130], entäußert sich des Irdischen. Die Verfallenheit an das unmenschliche Walten der Gesetze der

[124] 8, 243. Vgl. Gustav Kettner, Schillerstudien, Naumburg 1894, S. 22f.

[125] *Über das Erhabene*, 12, 280.

[126] Ebd. 279f. [127] 8, 256. [128] 12, 279.

[129] Walther Rehm, Schiller und das Barockdrama, DVjs. 19 (1941), S. 311—353 (dagegen Wolfdietrich Rasch, DVjs. 21, 1943, S. 298f.); Fricke aaO. S. 37 bemängelt das Ausspringen aus der Handlung als untragisch (dagegen Rasch aaO. S. 305).

[130] 8, 255. Ähnlich verschenken auch Maria Stuart (6, 164) und Lady Milford (3, 391) ihren Besitz.

Natur, der Kausalität, der Historie ist überwunden. Aus der Niederlage wird ein Triumph, nicht der geistliche Triumph des barocken Trauerspiels, dessen Held sich der Welt entzieht und dem Himmel anbefiehlt, sondern ein humaner Triumph, der sich dem Verhängnis aussetzt, aber zugleich sich auf den Wert besinnt, der Schiller wohl der höchste und köstlichste ist: die menschliche Größe. Die soziale Figur mag untergehen; das selbstgenugsame Individuum schlüpft aus den Hüllen der Macht, des Ranges, der äußeren Freiheit, ja, selbst der irdischen Existenz und rettet sich in die Unantastbarkeit seiner Freiheit.

Schiller hat die letzte noch ungenutzte Möglichkeit, die Begebenheit der Prinzessin von Ahlden in eine angemessene Form zu bringen, zwar nicht verwirklicht, aber angedeutet. Das 19. Jahrhundert bringt keinen neuen Formgedanken mehr. Schillers tragischer Entwurf schließt eine Entwicklung ab; die Wandlungen des Stoffes haben den Kreis der Gattungsformen durchlaufen. Die Gestalt der Prinzessin hat sich mehr und mehr geläutert, aus der leichtsinnigen, koketten und gedankenlosen Person, die über einen gar zu unverschämten Seitensprung stolperte, ist eine unglückliche, eine rührende, eine idealische Prinzessin geworden. Schiller sanktioniert nun endgültig diese Karriere einer literarischen Heldin, indem er sie krönt mit dem Lorbeer einer edelsten Verkörperung reiner und freier Menschlichkeit.

Bibliographie.

1. *Extrait d'une relation assez mal fondée, envoyée de Paris Mars 1695, touchant la princesse épouse du prince électoral de Bronsuic, avec des remarques mises vis-à-vis, qui sont en partie de Madame d'Orléans.* Exzerpt aus einer verlorenen Relation von Gottfried Wilhelm Leibniz' Hand. Mitgeteilt von Adolf Köcher, Hist. Zs. 48 (1882), S. 232—235.

2. *Der Europäischen Höfe Liebes- und Helden-Geschichte Der Galanten Welt Zur Vergnügung ans Licht gestellet / Von Menantes* [d. i. Christian Friedrich Hunold]. *Erster Theil. Hamburg / Bey Christian Wilhelm Brandt / 1729.* — 3 Bll., 2042 (vielmehr 1142) S. (Yale)
(Zuerst 1705.)
(Darin S. 8—31 und 731—878: Geschichte des Grafen *Silibert von Cremarsig.*)

3. a) (Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel:) *Der Römischen Octavia Sechster und letzter Band / Der Durchleuchtigsten Herzogin gewidmet / Die diese Römerin / von ihrem mehr als zwanzig-jährigem Schlaff / auferwecket. Nürnberg / In Verlegung Johann Hofmanns und Engelbert Strecks Wittiben. 1711.* — 5 Bll., 1030 S. (Marburg, Westdt. Bibl.)
(Darin S. 163—195:) *Die Geschichte der Printzeßin Solane.*

b) (Ders.:) *Der Römischen Octavia Sechster Theil. Braunschweig / Gedruckt und verlegt durch Johann Georg Zilligern Hochfürstl. privil. Hof-Buchdrucker.* (1712.) (Göttingen)
(Darin S. 104—142:) *Die Geschichte der Rhodogune.*

4. *HANOVER TALES: OR, THE SECRET HISTORY OF COUNT Fradonia And the Unfortunate BARITIA. Done from the FRENCH. LONDON: Printed in the YEAR, 1715. (Price 1 s. 6 d. Stich'd, 2 s. Bound.)* — 2 Bll., 142 S. 12°.
(Hannover, Bibl. d. Hist. Vereins f. Niedersachsen)

5. (Henri-Philippe de Limiers:) *MEMOIRES DU REGNE DE GEORGE I. Roi de la Grande Bretagne, de France & d'Irlande, Défenseur de la Foi, Electeur de Brunswyck Lunebourg, & c.& c.& c.*
TOME PREMIER. A LA HAYE, CHEZ { *JEAN VAN DUREN.* / *ADRIEN MOETJENS.* *M.DCC.XXIX.*
(ebenda)
(Darin S. 10—17: über Sophie Dorothea.)

6. a) *HISTOIRE SECRETTE DE LA DUCHESSE D'HANOVER, EPOUSE DE GEORGES PREMIER, Roi de la Grande Bretagne. Les malheurs de cette infortunée Princesse. Sa Prison au Château d'Alhen* [sic] *où elle a fini ses jours; ses intelligences secrettes avec le Comte de Konigsmarck, assassinée à ce sujet. A LONDRES, Par la Compagnie des Libraires. M.DCC.XXXII.* — 235 S. (Leipzig)
(Mehrere Ausgaben aus dem gleichen Jahr; darunter eine mit 160 S. und eine gekürzte mit 80 S. Von den 21 uns bekannten Ausgaben und Übersetzungen[131] können hier nur wenige aufgeführt werden.)

b) *Geschichte Der Hertzogin von Hannover / Gemahlin Georgens des Ersten / Königes von Groß-Britannien / Oder Beschreibung Derer Begebenheiten dieser unglückseeligen Prinzeßin; Ihres Gefängnüsses auf dem Schlosse zu Ahlen / woselbst sie ihr Leben beschlossen; Ihres geheimen Verständnüsses mit dem deswegen umgebrachten Grafen von Königsmarck / ec. Aus dem Frantzösischen ins Teutsche mit Fleiß übersetzet. Anno M DCC XXXIV.* — 98 S. (Hannover, LB)

c) (Andere Übersetzung:) *Geheime Geschichte der Hertzogin von Hanovre in welcher das unglückliche Schicksahl dieser Printzeßin deren auf dem Schlosse Ahlen biß an ihr Ende ausgestandene Gefängnis wie auch das mit dem ihretwegen ermordeten Graf Königsmarck gehabte Verständnis ausführlich enthalten. Aus dem Frantzösischen in das Teutsche versetzet. 1734.* — 7 Bll., 288 S. (Göttingen)
(Darin S. 102—288:) *Extract. Aus denen Europäischen Höfen.*

d) *Ausführliche Staats- und Lebens-Geschichte Georg des Andern, Königs von Großbritannien, Frankreich und Irrland, Beschützer des Glaubens, Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg, des Heiligen Römischen Reichs Erz-Schatzmeister und Churfürst. Worinnen zugleich die Hauptveränderungen, welche sich unter der Regierung Georg des Ersten zugetragen, und die besondern Lebensumstände der Herzoginn von Hannover, Georg I. Gemahlinn, aus besondern Nachrichten und Urkunden ans Licht gestellet werden. Erster Theil. Franckfurth und Leipzig, 1761.* — 3 Bll., 304 S. (Göttingen)
(Darin S. 45—81: eine kürzende Übersetzung der *Histoire secrette*:) *Von den merkwürdigen Lebens-Umständen Sophien Dorotheen, Gemahlinn Georgen des Ersten, Königs von Großbritannien.*

7. a) (Pierre Lambert de Saumery:) *LES AVANTURES DE MADAME LA DUCHESSE DE VAUJOUR, HISTOIRE VERITABLE, Par Mr. DE MIRONE. QUATRIEME PARTIE. A UTRECHT, Chez JEAN BROEDELET, MDCCXLII.* — 1 Bll., 190 S. Vierter Band eines sechsbändigen Romans. (Stuttgart)
(Darin S. 152—162: über Sophie Dorothea.)

b) (Übersetzung:) *Anmuthige / Seltsame, doch wahrhafte Begebenheiten Der Frau Herzogin Von Vaujour, Durch Herrn von Mirone zusammen getragen und Aus dem Französischen in das Deutsche übersetzet. Von C. G. J. Frankfurt und Leipzig, im Knochischen Buchladen. 1742.* — 3 Bll., 735 S. (Yale)
(Darin S. 444—452.)

8. *Briefe vermischten Inhalts. Frankfurt und Leipzig 1772.* — 262 S. (Schlußbemerkung: *Ende des ersten Theils.*) (Wolfenbüttel)
(4. Brief S. 68—122 über Sophie Dorothea.)

9. a) *Narrative of the Sufferings of Christina, Princeß of Zell.* (In:) *THE Gentleman's Magazine, AND Historical Chronicle. VOLUME XLIII. For the YEAR M.DCCLXXIII. By SYLVANUS URBAN, Gent. LONDON: Printed at St. John's Gate, for D. Henry, and sold by F. NEWBERY, The Corner of St. Paul's Church-Yard, Ludgate-Street.* S. 213—216, 272—276, 325—330, 381—384. (Göttingen)

b) *Einige Lebens-Umstände der Prinzeßinn Sophia Dorothea von Celle.* (In:) *Geschichte und Erzählungen.* (Hrsg. v. Samuel Wilhelm Turner.) *Achter Band. Danzig, bey Daniel Ludwig Wedel. 1776.* S. 18—86.

c) *Nachrichten von einer unglücklichen Königinn, nebst ihren Briefen, an verschiedne ihrer vornehmen Verwandten und Freundinnen. Aus dem Englischen. Boston, bey Joh. Jac. Simon, 1777.* (Hannover, Bibl. d. Hist. Vereins f. Niedersachsen)
(Darin S. 100—127: ein Brief der Caroline Mathilde von Dänemark an eine *Gräfin P--n* über *Christine* [d. i. Sophie Dorothea].)

[131] Wichtige bibliographische Hinweise verdanke ich Herrn Archivdirektor Prof. G. Schnath in Hannover.

10. *Graf Philipp Christophs von Königsmark Geschicht.* (In:) *Magazin für die neue Historie und Geographie, angelegt von D. Anton Friedrich Büsching, Achter Theil. Halle, verlegt bey Johann Jacob Curt,* 1774. S. 472—474. (Göttingen)

11. *Geschichte der Herzogin von Ahlen; ein treues Gemälde verbildeter Menschheit. Copenhagen und Leipzig, bey Friedrich Christian Pelt. 1786.* — 6 Bll., 164 S. (Göttingen)

12. *GRAF KÖNIGSMARK EIN TRAUERSPIEL IN FÜNF AUFZÜGEN. WIEN, 1792. BEY JOSEPH STAHEL.* (Vorrede unterzeichnet: *Carl Frhr. von Reitzenstein.*) — 4 Bll., 231 S. (Eutin)

13. *Fürstinnen, unglücklich durch Liebe. Vom Verfasser des Rinaldo Rinaldini* [d. i. Christian August Vulpius]. *Erster Theil. Mit einem Kupfer. Leipzig, 1801. bei Johann Benjamin Georg Fleischer.* (Göttingen)
(Darin S. 71—95:) *Sophia Dorothea von Hannover. Eine Geschichte aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert.*

14. Friedrich von Schiller: *Die Prinzessin von Celle* (1804). Säkular-Ausgabe 8, S. 243—256.

Satan und die alten Götter in Venedig.

Entwicklung einer literarischen Konstante.

Von

Walter Pabst (Hamburg).

In den *Erläuterungen* zu *Der Doktor Faust — Ein Tanzpoem* (1847) erzählt Heinrich Heine[1], daß er *vor fünfundzwanzig Jahren in einem Winkeltheater auf dem sogenannten Hamburger Berge zwischen Hamburg und Altona* von *Kunstvagabonden das Leben des Fausts spielen sah und zwar nicht in der Bearbeitung neuerer Dichter, sondern wahrscheinlich nach Fragmenten alter, längst verschollener Schauspiele.* Grau vermummte Teufel erwiderten auf die Frage des Magiers nach ihrem eigentlichen Aussehen: *Wir haben keine Gestalt, die uns eigen wäre, wir entlehnen nach deinem Belieben jede Gestalt, worin du uns zu erblicken wünschest; wir werden immer aussehen wie deine Gedanken.* Der Faust hatte nach einem verluderten Leben noch ein Liebesverhältnis mit der berühmtesten Kurtisane von Venedig, Signora Lukretia, die, mit der Tochter des Herzogs von Athen von ihm betrogen, aus Verzweiflung bei den Mächten der Unterwelt Rat suchte; *und der Teufel vertraut ihr, daß alle Herrlichkeit des Faust mit dem Ringe schwinde, den er am Zeigefinger trage.* Nun gelingt es ihr, den Ring an sich zu bringen und den Zauberer zu entzaubern, so daß seine jugendlichen Gesichtszüge sich augenblicklich *in ein runzlichtes Greisenantlitz mit zahnlosem Munde* verwandeln und die Prinzessin ihn durch ihr Gesinde wie einen räudigen Hund hinauswerfen läßt.

Mag jene herumziehende Truppe, von der Heine um 1822 auf dem Hamburger Berge das Faustleben aufführen sah, auch *niedrigsten Ranges* gewesen sein, die Gestalten und Themen, mit denen sie, wenigstens auf diesen einen Zuschauer, unvergeßlichen Eindruck machte, sind weltliterarischen Ranges: nicht nur Faust und die wandlungsfähigen Teufel, die eigentlich Gedanken sind, sondern auch die Kurtisane Lukretia oder besser — totum pro parte genommen — das um der Kurtisanen und der gesetzlosen Liebe willen berüchtigte, mit den Mächten der Unterwelt vertraute Venedig, das den Ehrgeizigen oder Glücksritter unversehens zum Greis macht und in den Abgrund stößt. Das Venedig, das wir meinen, und das in jenem Faustleben mit der Bemühung der Signora Lukretia gestreift wird, ist freilich mit einer so einfachen Formel nicht hinreichend definiert; es gibt mindestens vier verschiedene weltliterarische Konstanten, die den Namen der Lagunenstadt tragen, und es bedarf einer eingehenderen Darstellung, um unser „faustisches" Venedig gegen die drei anderen abzugrenzen.

[1] *Erläuterungen* zu *Der Doktor Faust, ein Tanzpoem* (Heinrich Heines *Sämtliche Werke*, hrsg. von Ernst Elster, Leipzig-Wien o. J., Bd. 6, S. 502f.).

Das älteste Venedig der modernen Dichtung ist das der italienischen Novellisten und der englischen Dramatiker, insbesondere Shakespeares, die malerische Stadt der hemmungslosen und grausamen Leidenschaften, des *Merchant of Venice* (1595?) und des *Moor of Venice* (1604?). So unhistorisch diese Stadt sein mag — ihre Erhebung zum literarischen Schauplatz hängt mit dem Schicksal des geschichtlichen Venedig zusammen. Was bewog Ser Giovanni Fiorentino, in seiner Novellensammlung *Il Pecorone* (IV 1) — der Shakespeare, vielleicht auf Umwegen, später den Shylock verdankte — um 1390 das alte römische (bzw. orientalische) Thema des Fleischpfandes in die Lagunenstadt zu verpflanzen? Ein zwingender künstlerischer Anlaß kam für Fiorentino nicht in Frage; auch den novellistischen Kniff des Indigenismus, mit dem andere Italiener, allen voran Boccaccio, exotische Stoffe und Themen durch Verlegung ins heimisch vertraute Ambiente zu „wahren Begebenheiten" machten, hat der in die Romagna verbannte Florentiner hier nicht angewandt. Daß Venedig neuer Schauplatz einer alten römischen Geschichte wurde, war vielmehr ein literarisches Zugeständnis an die Verschiebung politischer Schwerpunkte. Glänzende Metropolen wirken in der Literatur wie Magneten, und da Rom nicht mehr die Macht ausstrahlte, von der die antiken Erzähler der Fleischpfandgeschichte profitiert hatten, indem sie das orientalische Thema in den Mittelpunkt der Welt verlegten, wählte Ser Giovanni den neuen Schwerpunkt der Macht, das auf der Höhe des Ruhmes und der geschichtlichen Größe stehende Venedig, die seit dem 11. Jh. unabhängige Seerepublik, die seit 1204 über Konstantinopel gebot, und deren Glanz seit dem Frieden mit Genua (1299) durch nichts mehr bedroht wurde, zum epischen Hintergrund. Der Vorgang ist typisch für das Kulissenschicksal Venedigs in der Weltliteratur, aber auch für die gewaltige Anziehungskraft, die es als Nachfolgerin der antiken Metropole Rom und als Vorläuferin der modernen Weltstädte Paris und New York auf dramatische und epische Stoffe ausgeübt hat. Angesichts solcher Tatbestände kann es dem Literarhistoriker gleichgültig sein, ob das tragische Schicksal des edlen Mohren in Giraldi Cinthios *Hecatommithi* (III 7; 1565), das die Vorlage zum *Othello* war, historisch in Venedig beheimatet ist. Denn trotz der Entdeckung des Seeweges nach Ostindien (1498), die seine Weltmachtstellung als Umschlagplatz zwischen Orient und Okzident untergrub, bewahrte Venedig auch im 16. Jh. und lange danach nicht nur den Nimbus jahrhundertealter Größe, sondern wirkliche Macht. So entstand und bestand die Dramenkulisse Venedig, die bis auf den heutigen Tag magische Anziehungskraft für die verschiedenartigsten Stoffe beweist. Die reale Geschichte der Seerepublik aber wurde erst verhältnismäßig spät als literarischer Rohstoff entdeckt und mit der alten Kulisse in Zusammenhang gebracht. Erst das 17. Jh. machte das Szenarium der Fiktionen auch zum Schauplatz dramatisierter Historie und bereicherte seine Farben, nach Berichten über den von den Spaniern begünstigten, aber durch die venezianische Regierung vereitelten Staatsstreich von 1618, um das Motiv des im Blut erstickten Volksaufstandes:

Thomas Otway schrieb das Trauerspiel *Venice Preserved; or, A Plot discovered* (1682), ein Werk, das schon mit seinem Titel den Grund zur Entstehung einer anderen literarischen Konstante — des untergehenden Venedig — legte.

Den Gedanken, daß die glorreiche Seerepublik untergehen könnte, hat freilich im 16. Jh. schon ein Spanier vorweggenommen. Doch scheint seine kurz aufleuchtende und schnell verdrängte Vision damals noch keine literarische Tradition ins Leben gerufen zu haben. Jerónimo de Contreras läßt im ersten Buch seines vor 1565 geschriebenen erfolgreichen Prosaromans *Selva de Aventuras* den Protagonisten auf der Piazza di San Marco zum Zeugen der Inszenierung eines allegorischen Versschauspiels voll politischer Anspielungen werden: der schönen Venecia, die ein (eheliches) Bündnis zu schließen beabsichtigt, halten ihre Ratgeber und Vasallen die Schicksale der Städte und Völker vor Augen, die angeblich durch Bündnisse zugrunde gerichtet wurden. Auf einer bildergeschmückten Weltkarte weist man ihr das zerstörte Rom und Karthago, und in bewegter Rede beschwören zwei greise Räte das Schreckbild des wirtschaftlichen Ruins und die warnenden Beispiele des niedergebrannten Troja, des besiegten Hellas, des geplünderten Rom, des vernichteten Korinth und Karthago und der durch Kriege gebrandschatzten Nationen Europas einschließlich Frankreichs und Spaniens. — Eine Warnung, die Venecia denn auch von ihrem unbedachten Plan sofort wieder abbringt, und eine Episode, mit der Contreras vermutlich auf die gescheiterten orientalischen Bündnisabsichten anspielt, durch die Venedig dem seit 1498 drohenden Verlust seiner Handelsmonopole hatte begegnen wollen[2].

Den Keim des Verfalls trägt ja das älteste literarische Venedig, die malerische Stadt der hemmungslosen und grausamen Leidenschaften, eben als solche in sich. Es ist kein Zufall, daß die Welt dieses Venedig durch die Dramatiker des elisabethanischen und des puritanischen England kennenlernte. In den Augen der Engländer war diese Metropole des Mittelmeers eine Brutstätte der Sittenverderbnis und darum sehenswürdig. Shakespeare spricht dieses Verdikt durch die Worte aus, mit denen Rosalind in *As you like it* (IV 1) den Jaques als durch den Kontakt mit Venedig verdorben hinstellt: *Farewell, Monsieur Traveller; look you lisp, and wear strange suits; disable all the benefits of your own country; be out of love with your nativity; and almost chide God for making you that countenance you are; or I will scarce think that you have swam in a „Gondola"*. Ein späterer englischer Kommentator macht dazu die Randglosse: „That is, been at *Venice*, which was much visited by the young English gentlemen of those times, and was then what *Paris* is now — the seat of all dissoluteness"[3]. Und Roger Ascham, der Tutor der Queen Elizabeth, schrieb in seinem *Schoolmaster*

[2] Text der *Selva de Aventuras* in Biblioteca de Autores Españoles, III (*Novelistas anteriores a Cervantes*, Hrsg. B. C. Aribau), Madrid 1858; die venezianische Allegorie: S. 473.

[3] Zitiert in *The Complete Works of Lord Byron, reprinted from the last London Edition*, 1 Vol., Frankfurt a.M. ²1852, im Motto zu *Beppo*, S. 342.

mit einem Anflug von Stolz, wie ihn ein Kuriositätensammler empfindet: *Although I was only nine days at Venice, I saw, in that little time, more liberty to sin, than ever I heard tell of in the city of London in nine years*[4]. (Nicht ganz aus der Luft gegriffen scheint also die maliziöse Erzählung des Schweizers Felix Hemmerlin [= Malleolus], der um 1413 einen Landsmann gesprochen haben will, der im sagenhaften Sibyllenberg von Norcia in Umbrien — auf den er übrigens erstmals den Namen „Venusberg" überträgt — viele Engländer angetroffen hatte; zwei von ihnen waren ihm besonders aufgefallen: ein Vater mit seinem Sohn, die zwar an den Ausschweifungen der Lusthölle nicht teilnahmen, aber doch als Zuschauer ewig dort bleiben wollten[5].)

So hat das Bild Venedigs, wie das Gesamtbild Italiens, in der modernen Literatur (begreiflicherweise unter Ausschluß der italienischen) seine bis heute noch nicht korrigierte Verzerrung durch das Interesse und die moralische Anklage der Engländer des 16. und 17. Jh. erhalten; denn unhistorisch bleibt dieses auf weither gewanderte Novellenbegebenheiten gegründete Bild, auch wenn der boshafte Journalismus eines Pietro Aretino, der die Nachtseite der Renaissance im 16. Jh. von der Lagune her mit dem trüben Scheinwerfer seines Arrivismus anstrahlte, es in manchen Zügen zu bestätigen scheint.

Isoliert steht zwischen der alten Konstante der venezianischen „dissoluteness" und der aus ihr sich später entwickelnden neuen Konstante des untergehenden Venedig die Stadt Goldonis. Verschlagen, heiterem Lebensgenuß geneigt, graziös und zugleich derb, ist diese Stadt der Settecento-Komödien das einzige, mit nüchtern-ironischem Blick auf die Realität und Trivialität seiner Existenz entworfene Gesamtbild Venedigs, das wir kennen. Man zögert, es in seiner literarischen Vereinzelung eine Konstante zu nennen, denn weder Carlo Gozzi mit seiner im Grotesken und Fabulösen zerstäubenden, wenngleich echt venezianischen Satire, noch Hugo von Hofmannsthal mit seiner ironischen Venezianisierung des Don Juan-Stoffes (*Florindo und die Unbekannte* und *Cristinas Heimreise*, 1909) hatten ein solches Venedig im Sinn. Nur in Lord Byrons *Beppo* (1817) scheint die Welt Goldonis über die Schrecken der „dissoluteness" zu triumphieren.

Damit sind aber schon die Namen genannt, unter deren Obhut das dritte Venedig steht, eine metaphysische, im schärfsten Kontrast zu Goldonis Realität stehende Stätte. Hugo von Hofmannsthal hat die Unvereinbarkeit beider Welten in einem der Fragmente zu *Andreas oder Die Vereinigten* (*Das venezianische Erlebnis des Herrn von N.*[6]) bewußt gemacht: *So ist ihm* [scil. Sacramozo]

[4] Zitiert ebda. S. 342 Fn. 1.

[5] *Felicis Malleoli. vulgo hemmerlein: Decretorum doctoris iureconsultissimi. De Nobilitate et Rusticitate Dialogus. sacre Theologie: iurium: Philosophorum et poetarum sententiis: hystorijs et facetiis refertissimus.* [. . .] Basel 1497, cap. XXVI, fol. XCIIII ff. — Zum Thema Sibyllenberg vgl. man unsere Studie *Venus und die mißverstandene Dido; literarische Ursprünge des Sibyllen- und des Venusberges* (Hamburger Romanistische Studien, R.A, Bd. 40), Hamburg 1955.

[6] Hugo von Hofmannsthal, *Andreas oder Die Vereinigten — Fragmente eines Romans*, mit einem Nachwort von J. Wassermann, Berlin 1932, S. 134. — Zum dritten Venedig gehören auch

das Eigentliche der Poesie faßbar: das Magische der Zusammenstellungen. Goldoni (= die Welt Zustinas, das völlig Unmetaphysische) ist ihm furchtbar, Molière bedeutet ihm nicht viel. der Mimus ist ihm gleichgiltig. auf die incantatio kommt es ihm an. Die wahre Poesie ist das arcanum, das uns mit dem Leben vereinigt, uns vom Leben absondert. Das Sondern — durch Sondern erst leben wir —, sondern wir, so ist auch der Tod noch erträglich, nur das Gemischte ist grausig (eine schöne reine Todesstunde wie die Stillings) — aber wie das Sondern ist auch das Vereinigen unerläßlich, —: die aurea catena Homeri.

Der angesehenste Gestalter dieses unwirklichen, durch den Todesgedanken verfremdeten Venedig war Lord Byron. Er schuf es aus einem bis in alle Ingredienzien nachweisbaren Gemisch von tradierter Fiktion und geschichtlicher Aktualität. Im Canto IV von *Childe Harold's Pilgrimage* (Str. XVIII) gibt er selbst einige Quellennachweise:

> *And Otway, Radcliffe, Schiller, Shakespeare's art,*
> *Had stamp'd her image in me* [. . .][7],

und seine historische Tragödie *The Two Foscari* (1821) mit der furchtbaren Verdüsterung des venezianischen Quattrocento, vor allem aber sein *Marino Faliero, Doge of Venice* (1820) mit der Rückblendung auf den 1355 wegen Hoch- und Landesverrats enthaupteten Dogen sind perspektivisch-historische Verjüngungen des Themas von Otways *gerettetem Venedig*, des Themas vom Untergang, der dem Ort der „dissoluteness" droht und der durch grausamen Zugriff gerade noch verhindert wird. Ein Thema, das inzwischen nicht nur in *The Mysteries of Udolpho* (1794) von Ann Radcliffe, sondern auch in Heinrich Zschokkes *Abellino* aufgeklungen war. *Abellino*, nach des Autors eigener Angabe beruhend auf einer Anekdote *in einem alten deutschen Büchlein, schon im Anfang des 17. Jahrhunderts gedruckt*[8] und zuerst 1793 von dem 22jährigen als Stegreiferzählung im Freundeskreis vorgetragen, wurde unter dem Titel *Abellino, der große Bandit* seit 1795 ein unverhoffter Bühnenerfolg in Deutschland, England, Frankreich und sogar in Spanien. Um 1825 wegen des fortdauernden Erfolges vom Verfasser nochmals für die Bühne bearbeitet, präsentiert es sich als eine sturmdrängerische Abwandlung von Otways *Venice Preserved*, mit triumphalem Ausgang für den edlen Banditen, der sich nicht nur selbst als Edelmann von Geburt erweist, sondern in Gestalt eines satanischen Bösewichts die verrottete venezianische Gesellschaft gesäubert, den Staat vor einem Adelskomplott gerettet hat. Welches Grauen Abellinos Auftreten den Venezianern erregt, spricht einer der Vornehmsten, Canari, im 4. Auftritt des 2. Aufzuges aus:

Der Tod des Tizian (1892), *Erinnerung schöner Tage* (1908) und *Der Brief des letzten Contarin* (1929).

[7] Byron bezieht sich auf Shakespeares *Merchant of Venice* und *Moor of Venice*, Otways *Venice Preserved*, Schillers *Geisterseher* und Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho*. Zum letztgenannten Roman vgl. die Schlußabsätze der vorliegenden Arbeit.

[8] Zit. nach dem kurzen Vorwort Zschokkes (*Abellino*, Schauspiel, Reclam-Ausg., Leipzig o. J.).

Ei, das klingt mir fast, als spiele
Satan bei uns Karneval.

Das Unheimliche seiner Erscheinung wird durch die eigenartig in den Anfang des 16. Jahrhunderts hinaufprojizierte Untergangsstimmung gesteigert, die der Pessimist Dandolo, eine Art venezianischer Laokoon, durch seine düsteren Vorhersagen erweckt. So sagt er zum Dogen Andreas Gritti in einer langen Rede über das bevorstehende Ende Venedigs (III 2):

Dann wirst du, mit Witwentrauer,
Deiner alten Helden Enkel
Halbentblößt und hungernd sehn,
Wie sie, vor zerfallnen Kirchen
Bettelnd, um ein Zehrgeld flehn.
Deine Marmormauern werden
Unbewohnt zum Schutt verwittern;
Die Kanäle und Lagunen
In Morast und Sumpf erstarren,
Sonder Wasser für die Gondel,
Sonder Erdreich für den Wandrer,
Während bleiche Fieberseuchen
Drüberhin in Nebeln schleichen.

Aber diese Troja-Vision der letzten Fassung entstand offenbar schon unter der Einwirkung des aus Radcliffe inspirierten Byron.

Und noch lebt das *gerettete Venedig*. Es ist das Thema, das der Franzose Casimir Delavigne 1829 durch die Schuldtragik von Marino Falieros Ehefrau bereichert, und das Hofmannsthal 1904 durch die Wiederbearbeitung von Otways *Gerettetem Venedig* mit dem Rebellenmythos des Sturm und Drang und der französischen Vorromantik kontaminiert. — Auch dieses neue Venedig, diese Stadt der Träume und des Todes, die sich in der Literatur allmählich zu einer streng abgesonderten, der Wirklichkeit entfremdeten Landschaft entwickelt, auch dieses Symbol des Untergangs[9] hat aber seinen geschichtlichen Ursprung. Seit 1498 war der Welthandelsprimat der Seerepublik potentiell gebrochen. Aber erst 1797, als mit der napoleonischen Okkupationsarmee zum erstenmal in der Geschichte fremde Truppen den venezianischen Boden betraten, wurde der Welt offenbar, daß Venedig längst keine Großmacht mehr war. Hinter der großartigen Stadtfassade, die noch stand, war in aller Stille eine geschichtliche Größe versunken, ja, mit dem Verkauf und Abbruch der Palazzi über den Wasserstraßen begann auch die äußere Vernichtung der Denkmäler einstigen

[9] *Das Reich des Untergangs* als romantisches Thema behandelt Hellmuth Petriconi in Romanistisches Jahrbuch, V (Hamburg 1954), S. 269—274, zur Einführung in z. Z. noch nicht abgeschlossene Studien.

Glanzes[10]. So waren die ergreifenden Bilder vom versinkenden Venedig, die Lord Byron im 4. Canto von *Childe Harold's Pilgrimage* (besonders Str. XIff.) zwischen 1809 und 1818 zeichnete, und die prophetische Hymne seiner *Ode on Venice* (1818) —

Oh Venice! Venice! when thy marble walls
Are level with the waters, there shall be
A cry of nations o'er thy sunken halls,
A loud lament along the sweeping sea! (Vers 1—4)

— aus dem erschütternden Eindruck der historischen Stunde gewonnen; und die Stadt des Todes, die seitdem in englischer, französischer und deutscher Dichtung unter dem Namen Venedig entstanden ist, diese dritte literarische Konstante, die ganz ins Metaphysische zielt, steht im Gegensatz zu ihrer Vorläuferin, der Stätte der „dissoluteness", auf echtem geschichtlichem Grund. Aber sie sondert sich ab von ihrem historisch-geographischen Ort, und heute vertritt sie weder das Mittelmeer noch das von den Dichtern als unheimlich hingestellte Italien. Die Anziehungskraft, mit der das Venedig der Novellen und Trauerspiele die verschiedensten Stoffe und Themen an sich riß, hat schließlich auch orientalische Märchenphantasien und sogar die Vinetasage in die Lagune gezogen. Es läßt sich auch umgekehrt behaupten, die ganze Stadt sei in den Ozean oder ins Nirgendwo verlegt worden. Der Exotismus, der Venedig gern als malerische Kulisse dramatischen Geschehens anerkannte, genügte sich selbst nicht mehr und projizierte die ganze venezianische Schaubühne ins Ortlose und Unwirkliche hinaus. Dichterische Spekulationen übertrieben nun nicht nur einzelne Züge des realen Venedig (orientalische Elemente der Architektur, Lautlosigkeit des Verkehrs auf den Wasserstraßen, Musikalität und Opernhaftigkeit der Gondolieri, Absonderung vom Festland), sondern man verdichtete geradezu die literarischen Fiktionen der Novellen und Dramen, denen das Stadtbild zum Rahmen geworden war, zum genius loci. Dieses dritte Venedig der Literatur ist dann vollends mit Unheil und Glanz, Wollust und Schicksal übersättigt, es gemahnt an Sterben und Verfall und unrettbares Versinken, seine unglaubwürdige Schönheit ist nicht mehr von dieser Welt, lähmt das Leben,

[10] Eine kurze Darstellung des historischen „Untergangs" von Venedig gibt Absatz VII (*Venice under the Government of Austria*) der *Historical Notes* zum Canto IV von *Childe Harold's Pilgrimage*, zitierte Byron-Ausgabe, S. 169ff. — Am Beispiel Venedig demonstriert die französische Romantik das Thema „décadence de l'Italie" auf Lord Byrons Spuren. R. Noli, *Les romantiques français et l'Italie, essai sur la vogue et l'influence de l'Italie en France de 1825 à 1850*, Dijon 1928, Kap. II, Abs. III (S. 86—100) nennt als Vertreter der Konstante: Auguste Brizeux, Auguste Barbier, Jules Lefèvre-Deumier, Ampère, Anne Bignan, Édouard d'Anglemont, Roger de Beauvoir; im Gegensatz zur italienischen „brutalité" der englischen Schauerromane herrsche bei den französischen Romantikern die „fatalité" im Schicksal Venedigs bzw. Italiens (ebda. Kap. III, Abs. III, S. 129—163), z.B. bei Alphonse Royer, *Venezia la bella*, und Roger de Beauvoir, *Eccellenza ou les Soirs au Lido*; *Le Polichinelle et l'homme des Madones*; *Safia ou la Décadence de Venise*. Offen bleibe die Frage nach der Einwirkung Carlo Gozzis auf (E. T. A. Hoffmann und) Charles Nodier (ebda. Kap. V, Abs. II, S. 253—254).

macht das Wollen und die Existenz sinnlos. Von Lord Byron, Musset und Platen über Richard Wagner, Nietzsche und Barrès bis zu Rilke, Werfel und Hofmannsthal übt das Venedig des Untergangs hypnotische Wirkung auf ganze Schriftstellergenerationen aus. Ihm gilt im Wesentlichen die literarhistorische Studie *Venedig im Erlebnis deutscher Dichter* (Italienische Studien, 2, Petrarca-Haus Köln, Stuttgart 1937) von Thea von Seuffert. Die melancholische Stadt der Künstler und des Todes, die den zweiten *Tristan*-Akt inspirierte, fasziniert sogar noch Schriftsteller, die sie hassen. Vergeblich bricht der Ernst Jünger-Epigone Gerhard Nebel[11] im Grauen des zweiten Weltkrieges gegen diese Traumstadt in Verwünschungen aus; die Macht ihrer Fiktion hindert ihn, die Wirklichkeit zu sehen; unsinnigerweise kehrt sich seine Empörung über eine literarische Konstante (in der er „Blut" und „Boden" vermißt) gegen die italienische Stadt, die ihr den Namen geliehen hat:

Venedig ist *ein dämonisches Strahlenzentrum und nicht nur Siedlung, Seegewächs, gleichsam weltgeschichtlicher Tang des Mittelmeeres, aber niemals Verschmelzung mit der Landschaft — Spiel um Säume, Schacher um Ränder, Inseln, Vorgebirge, Durchfahrten, jedoch Verachtung der Demeter und des Pan, Beleidigung der chthonischen Götter.* In Venedig herrschen levantinische Berechnung, Treulosigkeit, Dekadenz, hier ist *der abendländische Tourismus, eine der großen nihilistischen Bewegungen* entstanden. Die Luft ist *mit erotischer Elektrizität geladen: Wollust ist hier keine Naturkraft, kein Schleuderwurf in den Schöpfungsgrund der Welt, sondern Artistik — die Frauen, gleichsam entlaufene Odalisken, sind wegen ihrer Künste berühmt, sie sind von Aphrodite bis in die Fingerspitzen durchknetet, abseits aller bäuerlichen Schwere, aller Gebärbreite, Pflanzen des Lagunensumpfes.* Venedig spielt eine Rolle *in der Geschichte der europäischen Fäulnis* [...]. *Der Tratsch von Künstlertum und Morbidität, von Genie und Krankheit, die Aesthetisierung des Todes, die Tizian-Imitation, das Samt-Barett, der Genie-Kult, die gepflegte Müdigkeit, die effeminierte Artistik, der Mime als Kulturpotenz — das alles ist ohne die verjauchten Kanäle Venedigs nicht zu denken. Die Stadt ist ein Prüfstein: Venetomanie verrät immer schwere Verluste, und wer sich in die Lagunen-Reize nicht verliert, weist sich über ein starkes Kapital aus. Richard Wagner und Venedig sind Synonyme, und der Wilhelminismus, dessen Repräsentanten man nicht nur in Deutschland suchen darf (Barrès und D'Annunzio gehören dazu, Thomas Mann ist sein letzter überlebender Vertreter), gleicht einem mit Lagunenwasser vollgesogenen Schwamm*[12].

Welch stärkeren Beweis für die Macht dichterischer Fiktionen könnte es geben als diesen Zornesausbruch, den ein im Mythos der *Gebärbreite* aufgewachsener, aber trotzdem belesener Soldat anläßlich einer unfreundlichen Begegnung mit der venezianischen Unterwelt mitten in der Katastrophe von 1945 erleidet?

[11] G. Nebel, *Auf ausonischer Erde — Italienisches Tagebuch 1943—44 (Latium und Abruzzen)*, Wuppertal 1949; *Unter Partisanen und Kreuzfahrern*, Stuttgart 1950.

[12] *Unter Partisanen und Kreuzfahrern*, S. 110—114.

Plötzlich versinkt für ihn die fürchterliche Wirklichkeit der Menschheitsdämmerung, deren Zeuge er ist, unversehens glaubt er, Venedig und die von Byron und den Romantikern, von Wagner und D'Annunzio, von Otway und Hofmannsthal errichtete Bühnenkulisse und Traumstadt seien eins, wiederholt er gleichsam den Syllogismus Georg Simmels[13], der von der Analyse venezianischer Fassadenarchitektur zur moralischen Aburteilung der Bevölkerung Venedigs gelangt: sie gingen wie Schauspieler über die Plätze; seien sie einmal um die Ecke, dann seien sie Nichts!

Auch um dieses dritte Venedig, die Stadt des Tristan-Schönheit-Tod-Themas, ist es uns nicht zu tun. Wie dem Lothringer Maurice Barrès in *La Mort de Venise* (*Amori et Dolori Sacrum*, 1903) mag es uns untergehn: *La fièvre était dans Venise comme la cartouche de dynamite obscure dans la roche. Tout est brisé, vole dans les airs; puis c'est l'anéantissement. Couche-toi, Venise, sous ta lagune. La plainte chante encore, mais la belle bouche est morte. L'Océan roule dans la nuit. Et ses vagues en déferlant orchestrent l'éternel motif de la mort pai excès d'amour de la vie*[14].

Uns zieht ein viertes, mit dem vorigen vielfach verschränktes, aber weniger berühmtes, geheimnisvolleres Venedig an: die Stadt der Götter und Dämonen. Manchmal leuchtet diese dichterische Vorstellung nur flüchtig auf, so daß der eilige Leser sie für stilistischen Zierat hält:

> *She looks a sea Cybele, fresh from ocean*[15].
>
> *La Vénus de l'Adriatique*[16].
>
> *Venezia, der Venus, der Wellenentstiegenen, wurdest du gleich!*[17]
>
> *Der Abend wird schwerer. Die Stadt imposanter.*
> *Man könnte Dionysos über uns wähnen!*
> *Die ganze Lagune liegt da wie ein Panther*[18].
>
> *Fürwahr, die Götter Hellas' leben in Venedig*[19].

Manchmal ist die Vision der Götter mit orientalischem Fabelwesen, mit dem venezianischen Schönheit-Todes-Motiv und mit einer scheinbar modernen Begebenheit verklammert wie in *Der Abenteurer und die Sängerin oder Die Geschenke des Lebens* (1898) von Hugo von Hofmannsthal; da redet nicht nur der Titelheld den Tod mit verhüllten Worten an:

[13] Georg Simmel, *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam 1922 (über Venedig S. 68—72), zit. nach Th. v. Seuffert, a.a.O. S. 141ff. Man vgl. auch Simmel, *Philosophische Kultur — Gesammelte Essays*, Potsdam 1923.

[14] Paris, Libr. Plon, 1921, S. 114.

[15] Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, IV 2.

[16] Théophile Gautier, *Sur les Lagunes*, Str. 4, in *Variations sur le Carneval de Venise.*

[17] Theodor Däubler, *Wir wollen nicht verweilen.*

[18] Th. Däubler, *Nordlicht* I, 103.

[19] Th. Däubler, *Nordlicht* I, 88.

[...] *Desgleichen*
sind deine unsichtbaren Boten, du,
den ich nicht nennen will, und dem die Zeit
auf leisen Sohlen dient[20],

sondern das Thema des Spiels ist der modernisierte und venezianisierte Ariadne-Theseus-Mythos (Vittoria = Ariadne, Baron Weidenstamm = Theseus, Lorenzo Venier = Dionysos), wie es die Schlußworte (Cesarinos) ausdrücklich unterstreichen:

Sie singt das große Lied der Ariadne,
das sie seit Jahren hat nicht singen wolln!
die große Arie, wie sie auf dem Wagen
des Bacchus steht! o komm, Lorenzo, komm![21]

Bevor aber aus einem andern modernen Werk einer dieser Götter in seiner schützenden Verkleidung hervortreten soll, während er mächtig in menschliches Schicksal eingreift, sei gefragt, wie denn die Götter in die Lagunenstadt kamen. Bedenkt man das Alter der antiken Gottheiten, so kamen sie sehr spät: vor nicht einmal 500 Jahren. Lord Byrons zitierter Vergleich (*She looks a sea Cybele, fresh from ocean*) weist den Weg, geht er doch auf das Werk eines italienischen Neulateiners zurück, des Marci Antonii Sabelli *de Venetae Urbis Situ, Narratio: Quo fit ut qui superne urbem contempletur, turritam telluris imaginem medio oceano figuratam se putet inspicere*[22]. — Jacopo Sannazaro (1458—1530), einer der großen Neulateiner der Renaissance, der wohl der älteste Bewunderer Venedigs in der Weltliteratur genannt werden darf, begnügte sich nicht damit, Venedig in einer Elegie (der ersten des 3. Buches) an Macht mit Rom zu vergleichen, als Zierde und Leuchte Italiens zu verherrlichen, um deretwillen die aufsteigende Sonne den Erdkreis noch heller bescheine, sondern er schrieb auch ein Epigramm *De Mirabili Urbe Venetiis* (XXXV), das die Lagunenstadt zu einer Gründung der Götter erhebt:

Viderat hadriacis Venetam neptunus in undis
Stare urbem, & toto ponere jura mari:
Nunc mihi tarpejas quantumvis, jupiter, arces
Objice, & illa tui moenia Martis, ait.
Si pelago Tibrim praefers, urbem adspice utramque:
Illam homines dices, hanc posuisse deos[23].

[20] *Dramen* I, Frankfurt a.M. 1953, S. 222.

[21] Ebda. S. 272.

[22] In der wiederholt genannten Byron-Ausgabe, S. 141 Fn. 2, zitiert nach „edit. Taurin. 1527, lib. I fol. 202". — Marcantonio Sabellico (1436—1506) ließ die *Rerum venetarum ab urbe condita libri XXXIII*, denen das Buch *de Venetae Urbis Situ* zugehört, aber schon 1487 in Venedig erscheinen.

[23] *Jacobi, sive Actii Synceri Sannazarii, neapolitani, viri patricii Poemata — Ex antiquiis editionibus accuratissime descripta etc.*, Venetiis, MDCCLII, Typis Remondinianis, S. 128;

Dies ist zwar nur ein kleines Gedicht von sechs Versen, aber den Sannazaro las einmal die ganze gebildete Welt, und sein Bild von der Götterstadt im adriatischen Meer ist nicht untergegangen wie Vineta im Ozean. Das in Sannazaros Epigramm entworfene Bild ist zum literarischen Topos geworden. Franz von Gaudy läßt in den *Venezianischen Novellen* (*Das Modell*, 1838) seinen fingierten Novelliere sagen: *wer weder unsere von dem Meergott gegründeten Mauern, noch den Tempel des Kapitolinischen Jupiters gesehen, darf nicht sagen, daß er Etwas gesehen habe*[24]. So konnte es geschehen, daß noch im Jahre 1911 ein antiker Gott Venedigs Lido betrat. In Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* verfremdet sich die Landschaft der Lagune ins Antikische, sie füllt sich mit unvenezianischen, homerischen und platonischen Zügen. Schon die Gondelfahrt gemahnt an die Ströme der Unterwelt: *Selbst, wenn du* [. . .] *mich hinterrücks mit einem Ruderschlage ins Haus der Aides schickst, wirst du mich gut gefahren haben*[25] — denkt Aschenbach. Die Erscheinung des polnischen Knaben Tadzio *erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit*; sein Haar war ungeschoren, *wie beim Dornauszieher lockte es sich in die Stirn* (ebda. 94), er ist ein *kleiner Phäake!*, der Gedanke an ihn ruft einen Vers aus der *Odyssee* herauf, ja, sein Kopf ist *das Haupt des Eros, vom gelblichen Schmelze parischen Marmors* (96—97). Es hieße, den Dichter seitenlang kopieren, sollten hier alle Nachweise heidnisch-griechischer Landschaftsverfremdung angeführt werden, die diese venezianische Begebenheit umrahmen. Da *lenkte Tag für Tag der Gott mit den hitzigen Wangen nackend sein gluthauchendes Viergespann durch die Räume des Himmels* [. . .]. *Weißlich seidiger Glanz lag auf den Weiten des träge gleitenden Pontos* (105). Wie Entrückung *ins elysische Land*, [. . .] *wo* [. . .] *immer sanft kühlenden Anhauch Okeanos aufsteigen läßt*, wirkt die Nähe des rätselhaften Knaben (106), der sich zuletzt offenbart als *der bleiche und liebliche Psychagog* (130) oder — wie es im Briefwechsel mit Kerényi heißt[26] — als der Psycho-

ebda. S. 108, *Elegia Prima*, Ad Federicum Ferdinandi Fil. Aragonium, Siciliae Regem, Vers 93ff.:

Quis rursum Venetae miracula proferat urbis?
Una instar magni quae simul orbis habet.
Una Italum regina, altae pulcherrima Romae
Aemula, quae terris, quae dominaris aquis:
Tu tibi vel reges cives facis. o decus, o lux
Ausoniae; per quam libera turba sumus:
Per quam barbaries nobis non imperat; & Sol
Exoriens nostro clarius orbe micat. (*Elegiarum Liber III.*)

[24] Das Zitat aus Gaudy nach der Ausgabe: Franz Freiherrn Gaudy's *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Arthur Mueller, Berlin 1844, Bd. XIII, S. 46. — Das zum Teil den heidnischen Göttern, zum Teil dem Christengott gehörende Venedig als historisch-mythische Vision und Voraussage einer heroisch-maritimen Zukunft der italienischen Nation entwarf Gabriele D'Annunzio in dem Schauspiel *La Nave* (1907).

[25] Th. Mann, *Ausgewählte Erzählungen*, Berlin-Frankfurt a.M. 1948, S. 92.

[26] Karl Kerényi, *Romandichtung und Mythologie — Ein Briefwechsel mit Thomas Mann*, hrsg. z. 70. Geburtstag des Dichters, 6. Juni 1945 (Albae Vigiliae, N. F. II), Zürich 1945. Im Brief aus Princeton, 18. II. 1941, an Kerényi, S. 83: *Den Psychopompos als wesentlich kindliche Gottheit gekennzeichnet zu sehen, mußte mich freuen: es erinnerte mich an Tadzio im „Tod in*

pompos. Er ist der jugendliche Hermes, dem die Beinamen Psychagogos und Psychopompos gebühren als demjenigen Gott, der die Seelen an sich zieht, um sie in die Unterwelt, in den Tod hinabzugeleiten. In der novellistischen Dämonisierung wirkt seine Erscheinung vieldeutig und transparent: deutlich schimmern Gestalt und Gesinnung des griechischen Eros hindurch und zuletzt, in der Gebärde des *ins Verheißungsvoll-Ungeheure* voranschwebenden Jünglings (130), das Bild des Thanatos selbst, des die Fackel senkenden Todes:

Am Rande der Flut verweilte er sich, gesenkten Hauptes, mit einer Fußspitze Figuren im feuchten Sande zeichnend, [. . .] *ging dann in die seichte Vorsee* [. . .] *und gelangte zur Sandbank. Dort stand er einen Augenblick, das Gesicht der Weite zugekehrt* [. . .]. *Vom Festland geschieden durch breite Wasser,* [. . .] *wandelte er, eine höchst abgesonderte und verbindungslose Erscheinung, mit flatterndem Haar dort draußen im Meere, im Winde, vorm Nebelhaft-Grenzenlosen.* [. . .] *Und plötzlich, wie unter einer Erinnerung, einem Impuls, wandte er den Oberkörper, eine Hand in der Hüfte, in schöner Drehung aus seiner Grundpositur und blickte über die Schulter zum Ufer. Der Schauende dort* [Aschenbach] *saß, wie er einst gesessen* [. . .]. *Ihm aber war, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure.*

Der Knabe aber, dieser unendlich Fremde und Verbindungslose, der sich sogar in der Kleidung von seinen nonnenhaft hergerichteten Schwestern durch Freiheiten mancher Art unterscheidet — er hat doch Schwestern, er gehört zu einer Familie, er ist nicht völlig verbindungslos. Ja, er trägt einen polnischen Namen, der eine kosende Abwandlung von Thaddäus bedeutet; und Thaddäus oder Judas Lebbäus war einer von Christi Jüngern, einer der zwölf Apostel. So ist sein göttlich-dämonisches Sendbotenamt, das er am Ende der Novelle erfüllt, von Anfang an schon in seinem christlichen Namen angedeutet. Überhaupt symbolisiert der Kontrast zu den Schwestern eine höchst bedeutsame Spannung, die begreiflicherweise nichts anderes ist, als der in die Erscheinungen der Umwelt hinausprojizierte Konflikt im Protagonisten. Der in der kontrastierenden Kleidung der polnischen Geschwister unterstrichene Gegensatz scheint das Christliche und das Heidnische zu bedeuten. Tadzios Schwestern sind aber für das Geschehen zu unwichtig, um wirkliche Gegenspieler zu sein. Tatsächlich liegt der Akzent auf einer anderen Erscheinung, mit der Tadzio offenkundig nichts zu schaffen hat, und die doch die eigentliche Schlüsselfigur der Novelle ist.

Aschenbach wäre nicht nach Venedig und in den Machtbereich des in Tadzio verhüllten Merkur gekommen, hätte ihn nicht ein Anderer — der in der Novelle

Venedig". (Bezugnehmend auf K. Kerényi — C. G. Jung, *Das Urkind*, in Albae Vigiliae VI—VII und später in *Einführung in das Wesen der Mythologie* von Jung und Kerényi, Amsterdam-Zürich 1941.) — Hermes in seiner Eigenschaft als Psychagogos oder Psychopompos, aber ohne ausdrückliche Nennung dieses Beinamens, begegnet schon in *Odyssee*, XXIV 1ff. Als blühender Jüngling zeigt sich Hermeias dem Odysseus vor Kirkes Palast (*Odyssee*, X 274ff.).

nicht weniger als dreimal, allerdings in dreimal veränderter Gestalt auftritt — herbeigeholt. Dieser Andere ist Satan. Jener Mann, der in Aschenbach vor dem Friedhof in München durch seinen Touristenanzug die Reiselust weckt, *dessen nicht ganz gewöhnliche Erscheinung seinen Gedanken eine völlig andere Richtung gab*, der, *mäßig hochgewachsen, mager, bartlos und auffallend stumpfnäsig, — zum rothaarigen Typ* gehört, dem sein Basthut *ein Gepräge des Fremdländischen und Weitherkommenden verlieh*, jener Mann ist der Teufel. Wie konnte er so oft verkannt werden, er, dem *der Adamsapfel stark und nackt hervortrat* und der *mit farblosen, rotbewimperten Augen, zwischen denen, sonderbar genug zu seiner kurz aufgeworfenen Nase passend, zwei senkrechte, energische Furchen standen, scharf spähend ins Weite* blickte; er, der *etwas herrisch Überschauendes, Kühnes oder selbst Wildes* in seiner Haltung hat, und dessen herausfordernder Blick den Helden der Geschichte *peinlich berührt*! (78) Daß er gerade vor dem Friedhof zum erstenmal in Erscheinung tritt, deutet das Ende der Reise schon vorweg, ja, diese symbolische Aufstellung des Entsetzlichen illustriert das Pauluswort, dem die ganze Novelle als Exemplum dient: daß durch Einen Menschen die Sünde ist gekommen in die Welt, und der Tod durch die Sünde (*Römer* V 12). Der Teufel ist aber auch der aufdringliche, nicht konzessionierte Gondoliere, der den Reisenden vom Rialto nach dem Lido fährt, um dort spurlos zu verschwinden: *Seine Gesichtsbildung, sein blonder, lockiger Schnurrbart unter der kurz aufgeworfenen Nase ließen ihn durchaus nicht italienischen Schlages erscheinen.* (Schon jener Andere, vor dem Münchener Friedhof, war *durchaus nicht bajuwarischen Schlages.*) Was ihn jenem zuerst Gesehenen ähnlich macht, das sind *die rötlichen Brauen*, das ist Aschenbachs Unvermögen, *seine Gedanken zu tätiger Abwehr aufzurufen* gegenüber einem so *sonderbar unbotmäßigen, unheimlich entschlossenen Menschen* (91). Auch diese zweite Erscheinung steht vor dem Hintergrund der Todesgedanken, beginnt doch die Gondelfahrt mit einer Betrachtung über das *seltsame Fahrzeug, aus balladesken Zeiten ganz unverändert überkommen und so eigentümlich schwarz, wie sonst unter allen Dingen nur Särge es sind*, und das *erinnert* [. . .] *an den Tod selbst, an Bahre und düsteres Begängnis und letzte, schweigsame Fahrt* (90). (Betrachtungen, mit denen schon Richard Wagner 1858 seinen Einzug in die Stadt hielt, in der er 1883 gestorben ist[27].) Schließlich ist auch der Bänkelsänger nicht venezianischen, sondern mehr neapolitanischen Schlages, der mit seinem zuhälterhaften Benehmen die Kurgäste am Lido brüskiert, und der schon den inneren Verfall symbolisiert, dem Aschenbach nach seinem Willen zum Opfer wird — schließlich ist auch dieser der Satan. *Schmächtig gebaut und auch von Antlitz mager und ausgemergelt, stand er*, [. . .] *den schäbigen Filz im Nacken, so daß ein Wulst seines roten Haars unter der Krempe hervorquoll, in einer Haltung von frecher Bravour* [. . .] *brutal und verwegen, gefährlich und unterhaltend.* Unzweifelhaft ist er der Gleiche wie

[27] Vgl. R. Wagner, *Mein Leben*, Leipzig o. J., II, S. 779—80.

bei der ersten Begegnung, denn es mißfallen *sein hagerer Hals mit auffallend groß und nackt wirkendem Adamsapfel*, sein *bleiches, stumpfnäsiges Gesicht*, die *beiden Furchen, — die trotzig, herrisch, fast wild zwischen seinen rötlichen Brauen standen*. Diesmal ist er nicht nur eine *verdächtige Figur*, die *auch ihre eigene verdächtige Atmosphäre mit sich zu führen schien*, sondern es wehte, *von seinen Kleidern, seinem Körper ausgehend, ein Schwaden starken Karbolgeruchs zur Terrasse empor* (119). Ist die spukhaft-fürchterliche Erscheinung endlich abgetreten, so stellt sich in Aschenbachs Erinnerung wieder der Gedanke des Todes ein in dem Bild der Sanduhr mit dem rostrot gefärbten Sand, die es vor vielen Jahren im Hause seiner Eltern gab (121).

Dieser Teufel in seiner Wandlungsfähigkeit ist den Teufeln jenes Faustlebens verwandt, von dem Heine berichtet (*wir werden immer aussehen wie deine Gedanken*), seine Erscheinung ist unverwechselbar und eindeutig durch die rote Haarfarbe und durch die beiden Stirnfalten (die nur noch angedeuteten Hörner, die die Teufel seit Dante tragen) gekennzeichnet. Noch schimmern die schablonenhaften Teufelsfiguren der Romantik, besonders E. T. A. Hoffmanns, hindurch, die durch feuerrote Röcke und unangenehme spitze Hüte, Hakennasen und unverschämtes Benehmen gekennzeichnet waren, Schreckbilder, die bis auf den heutigen Tag in der Literatur und sogar im Film (z.B. in dem französischen Märchenfilm *Les Visiteurs du Soir*) fortleben, und deren biblische Urbilder die apokalyptischen Reiter sind mit ihren feuerroten und schwefelgelben Panzern (*Offenbarung Johannis* IX 17). Auch dieser beständig sein Aussehen wandelnde Satan ist eine höchst abgesonderte Erscheinung wie Merkur-Tadzio, und es ist falsch, die beiden für Einen und Denselben zu halten[28]. Aber sie stehen miteinander im Bunde, wie schon im Frühchristentum die antiken Götter zu Satansknechten degradierte Dämonen waren. Am deutlichsten wird dieser bedeutsame Bund durch die Höllenvision demonstriert, die Aschenbach unter der Einwirkung Tadzio-Merkurs heimsucht. Merkur ist nicht nur der Psychagog, sondern auch der Gott der Träume, und im Traum erwacht recht eigentlich Aschenbachs *Sympathie mit dem Abgrund*. Dieser Traum, diese entsetzliche Höllenvision, ist Dämonenwerk, im Auftrage Satans von der lieblichen Erscheinung des antiken Gottes hervorgerufen. Hier ist demonstriert, daß die Sünde den Tod in die Welt bringt; aber zugleich zeigt sich der Tod als der willfährige Diener des Bösen. So erweist sich *Der Tod in Venedig* als moderne

[28] Dies tut Marianne Thalmann, *Thomas Mann, Tod in Venedig (Eine Aufbaustudie)* in GRM 15 (1927), S. 374—378, die zuerst vorsichtig „die jüngste und schönste Version dieses ältesten aller Götter" — sie meint Eros-Thanatos — nur einen „Bruder des Fremden, des Gondoliere und des Straßensängers" nennt (377). Die Verquickung der beiden Gestalten ist auch bereits in die jüngere Dichtung eingegangen; ein *Venedig* überschriebenes Gedicht von Rudolf Hagelstange (Neue Zeitung, Berlin 14. VI. 1953, Nr. 136) beginnt:

Wie Hermes — der Gondoliere:
geflügelte Statue...
Gefangene, lispelnde Meere...
Fließendes, steh!

Abwandlung eines großen romantischen Themas: der Reise des Künstlers in die Schönheit Italiens, durch die er der Hölle verfällt.

Gerade auf die Schönheit kommt es dabei an, denn schon in den romantischen Versionen des Themas (Eichendorff, E. T. A. Hoffmann u. a.) ist es die um ihrer selbst willen angebetete, heidnische Schönheit, die auf italienischem Boden, im Lande der Wiedergeburt des antiken Schönheitssinnes, die Empfindsamen aus dem Norden zu Fall bringt. Diese Schönheit ist schon an sich des Teufels, sie ist der eigentliche Fallstrick der Dämonen, sie erweckt schon in den Künstlerfiguren der deutschen Romantik tödliche *Sympathie mit dem Abgrund*. Daß bei Thomas Mann die Schönheit die Gestalt des Psychopompos annimmt, ist kritische Durchdringung und Interpretation des romantischen Mythos, äußerste psychologische Konsequenz in der Behandlung einer seither rein ästhetischen Komponente. Daß aber der durch die dämonische Schönheit hervorgerufene Zusammenbruch einer repräsentativen, äußerlich würdigen, aber im inneren Gefüge eitlen und brüchigen Künstlerpersönlichkeit im *Tod in Venedig* nicht bloßer Psychologismus ist, das beweist die religiöse Komponente im Werk, die ein das Pauluswort von Sünde und Tod illustrierendes Leitmotiv ist. Unmöglich wäre es also, die Leidenschaft zur Schönheit, diese *Sympathie mit dem Abgrund*, in der Novelle durch ein anderes Laster zu ersetzen, wie es von einfallreichen Kommentatoren hypothetisch postuliert wurde[29]. Dies heißt den Sinn des Werkes von Grund auf mißverstehen.

Das Venedig Thomas Manns unterscheidet sich von der beschriebenen (dritten) literarischen Konstante des traumhaft versinkenden Venedig-Vineta grundsätzlich und höchst bedeutungsvoll. Die Traumstadt ist völlig isoliert; das Venedig Thomas Manns gehört zu Italien. Durch Überblendung des melancholischen Zwischenreiches Venedig zwischen Diesseits und Jenseits mit der Vision des Götter-Dämonensitzes im adriatischen Meer ist die Brücke zum italienischen Festland geschlagen. Der Bund zwischen antiken Gottheiten und Teufel ist eine das Gebiet der antiken Mittelmeerkultur umfassende, in den meisten Fällen aber auf das geographische Italien als Heimat der Renaissance abzielende Konstante. Sie ist in der europäischen Literatur das Thema vieler Kompositionen und Fiktionen, in denen Italien unheimlich erscheint. So ist *Der Tod in Venedig* auch literarhistorisch leicht mit dem italienischen Festland in Verbindung zu bringen. Der Schluß der Novelle mutet wie eine Paraphrase

[29] Jean Fougère, *Th. Mann oder die Magie des Todes*, Baden-Baden 1948, schreibt zum *Tod in Venedig* (S. 21): „Es hat übrigens wenig Bedeutung, daß Aschenbach der tödlichen Bezauberung der Schönheit erliegt, und lieber an der Cholera stirbt, als seiner Liebe entsagt. Diese unsinnige Leidenschaft zu einem Jüngling (so sehr der Verfasser, der sie mit einem seltenen Scharfblick gezeichnet hat, auch darin befangen sein mag) stellt lediglich die Fabel des Werkes dar. Felix Bertaux hat die Bemerkung gemacht, an ihre Stelle hätte auch eine andere Art von Leidenschaft — Kartenspiel oder Wein — treten können. Das ist jedoch nicht sicher. Th. M. allein könnte uns darüber Aufschluß geben. Aber die Bemerkung Bertauxs bleibt jedenfalls insofern gültig, als sie uns zeigt, daß der Sinn des Buches gerade in Aschenbachs schmerzendem Bewußtsein von der Wahl liegt, die er zwischen der sterilen Vernunft und dem fruchtbaren Wahnsinn zu treffen hatte."

auf Joseph von Eichendorffs *Götterdämmerung*, das Gedicht von 1816, an, das — drei Jahre später in *Das Marmorbild* eingefügt — den Eros-Thanatos auf toskanischem Boden erscheinen läßt, um mitten in einem rauschenden Fest an die Heimkehr in die bessere Welt zu mahnen. Wir meinen den zweiten Teil des im Anfang der Erzählung von Fortunato vorgetragenen Liedes *Was klingt mir so heiter durch Busen und Sinn?*, jenen Teil, der nach der Zwischenbemerkung beginnt: *Hier änderte er plötzlich Weise und Ton und fuhr fort:*

Die Klänge verrinnen,
Es bleichet das Grün
[. . .]

Dort begegnet schon der alte Gott in seiner jugendlichen Anmut und in seiner verführerischen, dämonischen Schönheit:

4. *Mit blühendem Mohne,*
Der träumerisch glänzt,
Und Lilienkrone,
Erscheint er bekränzt.

5. *Sein Mund schwillt zum Küssen*
So lieblich und bleich,
Als brächt' er ein Grüßen
Aus himmlischem Reich.

6. *Eine Fackel wohl trägt er,*
Die wunderbar prangt.
„Wo ist einer", frägt er,
„Den heimwärts verlangt?"

7. *Und manchmal da drehet*
Die Fackel er um —
Tiefschauend vergehet
Die Welt und wird stumm.

Dieses *tiefschauend Vergehen* ist Aschenbachs Tod: *Der Schauende dort saß, wie er einst gesessen, als zuerst, von jener Schwelle zurückgesandt, dieser dämmergraue Blick dem seinen begegnet war. Sein Haupt war an der Lehne des Stuhles langsam der Bewegung des draußen Schreitenden gefolgt; nun hob es sich, gleichsam dem Blicke entgegen, und sank auf die Brust, so daß seine Augen von unten sahen, indes sein Antlitz den schlaffen, innig versunkenen Ausdruck tiefen Schlummers zeigte. Ihm war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke* [. . .] (130).

Noch in einem anderen Sinne steht dieser Tod mit der Tradition der romantischen Liebe zu den antiken Göttern in Verbindung. Aschenbachs letzte Beobachtung, bevor er im tiefen Anschaun der höchst abgesonderten und verbindungslosen Erscheinung entschläft, ist ein Ringkampf zwischen den Knaben Tadzio und Jaschu, eine Szene, die Beschauer und Autor als grausam und roh empfinden und in deren Verlauf der Stämmige, der Qualität nach Geringere, Jaschu, das Gesicht des Unterlegenen so anhaltend in den Sand drückt, *daß Tadzio, ohnedies vom Kampf außer Atem, zu ersticken drohte. Seine Versuche, den Lastenden abzuschütteln, waren krampfhaft, sie unterblieben auf Augenblicke ganz und wiederholten sich nur noch als ein Zucken* (130). Gerade dieser Vorgang steigert Aschenbachs Sympathie für Tadzio zu äußerstem Mitleid, ja, zu einem Verhältnis, das

recht eigentlich die letzte Bedingung für den Aufbruch ins Nebelhaft-Grenzenlose schafft. Mitleid und Liebe zu dem in ungeheurer Einsamkeit und Beziehungslosigkeit in diese Welt zurückgekehrten, alten Gottknaben. Die gleiche Empfindung, von der auch der Ritter der Venuserzählung bei Heine überwältigt wird: eine marmorne Bildsäule in Italien, *vielleicht die Göttin der Schönheit*, sieht den jungen Barbaren mit ihren weißen Augen *so wollüstig an und doch zugleich so schauerlich schmerzvoll, daß seine Brust erfüllt wird von Liebe und Mitleid, Mitleid und Liebe*[30]. Heines Liebe zu den alten Göttern entsteht aus Mitleid, weil sie Verbannte, weil sie Emigranten sind, Götter im Exil, unsterbliche Wesen zwar, aber in der Ohnmacht unterirdischer Einkerkerung, in der Degradiertheit ihrer dämonischen Wirtschaft. Nicht zuletzt ist auch dieses romantische Mitleid-Liebe-Motiv ein Schlüssel zum *Tod in Venedig*[31].

Die Brücke von Venedig zum italienischen Festland wird auch in Thomas Manns anderen Werken geschlagen. Ein Verwandter des frechen Bänkelsängers vom Lido ist jener teuflisch begabte Italiener, der in Torre di Venere (= Venus-Turm) die Kunst der Hypnose an Mario verhängnisvoll mißbraucht. Und Doktor Faustus muß eigens über Rom hinaus in das stille Palestrina reisen (von dessen persönlicher Bedeutung für den Autor wir absehen dürfen), um von dem gleichen, seine Erscheinung beständig wandelnden Fremden heimgesucht zu werden, der schon Aschenbach nach Venedig und an die Pforten des Todes gelockt hatte.

Wenn die Götter den Boden Venedigs schon vor fünf Jahrhunderten betraten, wann tat es der Teufel? Sicher nicht erst im Jahre 1911, denn schon jenes von Heine beschriebene dramatisierte Faustleben auf dem Hamburger Berge zeigte die venezianische Kurtisane Lukretia mit den Mächten der Unterwelt auf vertrautem Fuße, ja, geradezu vom Teufel begönnert und bevorzugt. So wäre denn der Satan ein Venezianer der Romantik? Die Tatsache, daß der Franzose Gérard de Nerval im Jahre 1839 zu dem sogenannten „genre hoffmannesque" eine Künstlernovelle unter dem Titel *Le Portrait du Diable* beisteuerte, deren Protagonist in Venedig stirbt[32], könnte diese Vermutung stützen. Aber schon 1772 hat ein Abgesandter der Hölle den Rialto besucht. Damals veröffentlichte Jacques Cazotte die Erzählung *Le Diable Amoureux*, von deren neunzehn Kapiteln dreizehn in Italien, und von diesen wiederum sieben (VI bis XII) in Venedig spielen. Diese fingierte Icherzählung eines in Diensten des Königs von Neapel stehenden spanischen Offiziers beginnt mit einer Teufelsbeschwörung in den Ruinen von Portici und endet mit der Befreiung des Ich-

[30] H. Heines *Sämtl. Werke*, Ausg. Elster, a.a.O. Bd. 4, S. 423 (*Der Salon.* III. *Elementargeister*).

[31] Zu Aschenbachs Traum vom Tumult und taumelnden Rundtanz vgl. man in Heines *Elementargeister* die Geschichte vom Tiroler Bacchanal und in den *Erläuterungen* zum Tanzpoem *Der Doktor Faust* die Mitteilungen über Hexen- und Gaillardtänze. Nach Johann Prätorius, 1668, sei die Gaillardische Volta ein welscher Tanz, *welcher durch die Zauberer aus Italien nach Frankreich ist gebracht worden* (Ausg. Elster, Bd. 6, S. 511f.).

[32] Über diese Novelle, deren Autorschaft übrigens umstritten und die in keiner der uns zugänglichen Nerval-Editionen enthalten ist, vgl. Pierre-Georges Castex, *Le Conte Fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris 1951, S. 293.

erzählers von den Verfolgungen Satans in seiner spanischen Heimat. Das Ungeheuer, das den Beschwörern zuerst erscheint, verwandelt sich zu wiederholten Malen und nimmt schließlich die Gestalt eines bezaubernd schönen Mädchens an, mit dem der Protagonist nach Venedig flieht. Die Lagunenstadt wird zum Schauplatz fortgesetzter Versuchungen des Kavaliers durch Biondetta; doch der standhafte Spanier fällt der Hölle weder hier noch in Extremadura zum Opfer, wo er, kurz vor dem Ziel, doch noch verführt, aber sogleich durch eine Beichte vor dem Hauskaplan seiner Mutter gerettet wird. Diese liebenswürdige Version der Legende vom Venusberg, in der bezeichnenderweise Venedig die größten Versuchungen der Lusthölle anbietet, gibt sich, soviel auch vom Teufel darin die Rede sein mag, eine recht bürgerlich-allegorische, undämonische Bedeutung. Am Ende hält der Hauskaplan eine sehr erbauliche Rede, die mit der Ermahnung schließt: *Croyez-moi, formez des liens légitimes avec une personne du sexe; que votre respectable mère préside à votre choix, et, dût celle que vous tiendrez de sa main avoir des grâces et des talens célestes, vous ne serez jamais tenté de la prendre pour le Diable*[33]. — So tarnt der Autor am Ende den eigentlichen Zweck des Unternehmens, der in der Erzählung galanter Abenteuer von phantastischer und gewagter Natur bestand.

Le Diable Amoureux machte in Frankreich und im Ausland Epoche. Wir finden seine Spur in den Schauerromanen der Engländer (Matthew Gregory Lewis, *The Monk*, u. a.), in Schillers *Geisterseher*, dessen Schauplätze Venedig und die Gegend von Neapel sind, in Hoffmanns Erzählung vom *Elementargeist*. In Frankreich hat Nerval die Begeisterung für Cazotte wieder angefacht, und seine Cazottestudie aus *Les Illuminés* wurde dem Neudruck des galanten Werks in La Bibliothèque Précieuse als Einführung vorangestellt[34]. So steht Cazotte am Anfang einer literarischen Entwicklung, die in England, Frankreich und Deutschland nicht nur das unheimliche Venedig, sondern das Italien Satans schlechthin zur Konstanten machte. Eine wahrhaft erstaunliche Entwicklung

[33] J. Cazotte, *Le Diable Amoureux* (La Bibliothèque Précieuse), Préface de Gérard de Nerval, Illustrations de Marilac, Paris o. J., S. 249—250.

[34] Nachweise von Einwirkungen Cazottes auf die ausländische Literatur bei Albert Béguin, *Le Visionnaire*, Paris 1947. In den Abenteuern von Cazottes *Ollivier* (1763) findet sich übrigens das Motiv der vertauschten Köpfe, das später in der fälschlich Nerval zugeschriebenen Novelle *Metempsychose* und, mit Florenz als Schauplatz, in Théophile Gautiers *Avatar* (1856) als magischer Seelentausch abgewandelt wird. — Offenkundigen Einfluß Cazottes zeigen einige der *Venezianischen Novellen* (1838) Franz von Gaudys: *Antonello, der Gondolier* ist eine märchenhaft-burleske Kontamination des Venusbergmotivs aus dem *Diable Amoureux* mit dem Thema der vertauschten Köpfe aus *Ollivier* auf venezianischem Boden; *Canaletta* ist die burleske Verniedlichung des Elementargeistes Biondetta. Überhaupt ist die Novellensammlung Gaudys ein Sammelbecken von Stoffen, Themen und Motiven aus der Novellistik der Italiener, Spanier und Franzosen. Neben Boccaccio, Cervantes und Cazotte hat auch Mérimée hereingewirkt: Anregung zu *Frau Venus* dürfte Mérimées *Vénus d'Ille* (1837) gegeben haben, wenngleich die Ausformung dann nach Mérimées ältester lateinischer Quelle (Malmesbury) erfolgt zu sein scheint. Auch das in *Die Calvi* in Venedig lokalisierte Thema des Vampyrismus verdankt Gaudy den Franzosen (Mérimée, *La Guzla*, und Charles Nodier, *Le Pays des Rêves*; Mérimée „entdeckt" den Vampyrismus in Dalmatien, bei Nodier ist ein Italiener davon befallen). Die *Venezianischen Novellen* Gaudys, zit. Ausgabe, Bd. XIII—XV.

aus kleinem, novellistischem Anlaß, die das Phänomen der Entwicklung Venedigs zur pittoresken Schaubühne schrecklicher Leidenschaften nicht nur wiederholt, sondern, wenn möglich, in Schatten stellt. Wie der Trecento-Novellist Giovanni Fiorentino durch den Einfall, das Fleischpfand-Motiv aus der Antike und dem Orient nach Venedig zu transponieren, den Grund für eine allerdings erst mit Shakespeare einsetzende epochale Entwicklung legte, so verhält es sich auch mit dem *Diable Amoureux* Cazottes. Denn Stoff und Thema dieser Novelle haben selbstverständlich mit dem wirklichen Venedig nicht das mindeste zu schaffen, auch sie sind antik und im Entwurf schon in der Apollonius-Biographie des Philostratos (175 [?] — 249 [?] p. C.) enthalten — was u. W. von der Quellenforschung bisher übersehen wurde und noch genauerer Nachweise bedürfte[35].

Es ist nicht ohne weiteres ersichtlich, warum die Inkarnation des Gottes Hermes im *Tod in Venedig* gerade einen slavischen Namen trägt; aber man geht wohl nicht fehl, wenn man auch in diesem Detail eine literarische Anspielung vermutet. Träger slavischer Namen haben vor Tadzio den Lido betreten, sei es in Wirklichkeit, sei es in der Fiktion; von ihren Erlebnissen her muß weiteres Licht auf die Rätselgestalt der romantischen Novelle unseres Zeitgenossen fallen. Zunächst darf nicht unbeachtet bleiben, daß der polnische Dichter Adam Michiéwitsch im Oktober 1829 auf dem venezianischen Lido einem Todesboten begegnet sein will. Auf der höchsten Erhebung dieser Düne — so wird erzählt — habe er in einer windstillen Mondnacht, noch ganz unter dem Eindruck seines Besuches bei Goethe in Weimar stehend, die Seele des fünf Jahre vorher verblichenen Lord Byron erblickt — eine Erschütterung, durch die sein ganzes Leben eine entscheidende Wendung erfahren habe[36]. Wenn irgendwo, so dürfte hier das Leben die Literatur nachgeahmt haben oder doch unter starken literarischen Einwirkungen stehen. Byron hatte zwar drei Jahre in Venedig gelebt und im 4. Gesang von *Childe Harold's Pilgrimage* der Cybele des Meeres gehuldigt. Aber gestorben war er in Missolunghi.

So scheint weder von Byron die lückenlose Erklärung für die Vision des polnischen Dichters, noch von dieser Halluzination eine einleuchtende Veranlassung für die Verwendung des Namens Tadzio auszugehen. Ein gutes Jahrzehnt vor dem Erlebnis von Michiéwitsch auf dem Lido war aber ein Werk der Prosa-

[35] Wir verdanken die zufällige Entdeckung der Analogie dem 1678 in Frankfurt a. M. erschienenen Werk von Joh. Christoph Salbach, *Zwofache Seule Philologischer Merckwürdiger Curiositäten* [. . .], S. 103—104, wo eine mit der Fabel des *Diable Amoureux* weitgehend übereinstimmende Episode aus der Apollonius-Biographie nacherzählt wird. Aus der Benutzung dieser Quelle würde sich auch erklären, wie Cazotte in den Besitz des pythagoräischen Wissens kam, das seine Zeit so sehr bewundert haben soll (vgl. Nerval, *Cazotte*, a. a. O. S. 26—27).

[36] Vgl. Maurice Barrès, *La Mort de Venise*, a. a. O. S. 63—64. Interessantes über Michiéwitsch als Ekstatiker weiß George Sand in den *Entretiens journaliers avec le très docte et très habile Docteur Piffoël* (*Journal intime*, Paris 1926, S. 92—98) zu berichten. — Im August 1829 hatte Goethe sich mit Byrons Werken beschäftigt; Michiéwitsch hielt sich vom 19. bis 31. des gleichen Monats in Weimar auf. — Der Name Thaddäus (=Tadzio) begegnet sogar in einem Werktitel von Michiéwitsch: *Herr Thaddäus oder Der letzte Einritt in Litauen*, Übs. von A. Weiß, 12 Teile in 1 Bd., 1882.

dichtung erschienen, das zu den wichtigsten Schöpfungen der französischen Vorromantik zählt und dessen Held, der Träger eines slavischen Namens, auf dem Lido und im Angesicht des Meeres seine Apotheose erlebt. 1818 ohne Verfassernamen publiziert, war *Jean Sbogar* bald von Kennern als das Werk Charles Nodiers identifiziert worden, war der Protagonist mit dem südslavischen Namen eine weithin bekannte, von allen Romantikern bewunderte Gestalt, in der sich die gegen Gesellschaftsmoral und Weltordnung rebellierende geistige Elite verkörpert sah. Jean Sbogar und sein Schicksal dürften nicht nur hinter Michiéwitschs Erlebnis vom Oktober 1829 stehen, sondern wir glauben zeigen zu können, daß er schon Aschenbachs adriatische Reise zum Lido gemacht und dort die ins Meer und ins Göttlich-Unendliche hinausweisende Gebärde (Tadzios) hat ausführen sehen, ohne freilich bei dieser Gelegenheit zu entschlafen oder überhaupt den Tod in Venedig zu erleiden.

Jean Sbogar scheint nur eine Halluzination Antonias, einer kränkelnden jungen Dame französischer Herkunft in Triest, zu sein, oder eine von den dalmatinischen Guslarspielern besungene Spukgestalt, halb gefürchteter Banditenführer, halb faszinierender Sagenheld. Bald erscheint er Antonia gespensterhaft im Wäldchen bei Triest, bald steigt er als armenischer Mönch zu der nach Venedig Reisenden in die Karosse, um sie vor dem Überfall seiner eigenen Bande zu bewahren. Der edle Räuberhauptmann von Schloß Duino lebt zugleich als vornehmer Unbekannter in Venedig, von den höchsten Gesellschaftskreisen umworben, aber durch unendlichen Reichtum von der Gesellschaft nicht abhängig — auch in der Lagunenstadt ein sagenhafter Volksheld, von übermenschlichem Alter und dämonischer Langlebigkeit, der sich schlicht Lothario nennt. Die unter der Einwirkung von Schillers *Räubern* (und Zschokkes *Abellino*?) konzipierte adlige Rebellenfigur stand für Frankreich in der Tradition des sogenannten Satanismus, den Xavier de Maistre und besonders Chateaubriand in ihrer Bewunderung für den Protagonisten von Miltons *Paradise lost* ins Leben gerufen hatten; wir meinen jene vorromantische und romantische Überzeugung von der Verwandtschaft der menschlichen Ausgestoßenheit und Hoffnungslosigkeit mit dem Schicksal Luzifers, der sich in der ewigen Finsternis der himmlischen Behausungen entsinnt, aus denen ihn die unerbittliche Härte Gottes hinabgestürzt hat, und der doch den Anspruch auf Rückkehr ins Licht und in die Nähe seines allmächtigen Vaters zu haben glaubt. Der Kenner dieser französischen Ideentradition[37] vermag Jean Sbogar-Lothario, den Vielgestaltigen, gegen Schicksal, Gesellschaft und Gott sich Auflehnenden, aber doch in der Gesellschaft kühn sich Auszeichnenden, Weltmännischen und Geistreichen,

[37] Knappe historische Darstellung durch ihren besten Kenner: Maximilian Rudwin, *Romantisme et Satanisme*, in La Grande Revue, Paris 1927, S. 1—31. Umfassende Monographie des Teufels als literarischer Figur: M. Rudwin, *The Devil in Legend and Literature*, London 1931 (354 u. XI S.). Historisch und kritisch unzulänglich hingegen das Kapitel über den französischen Satanismus (*La terra promessa di Satana*) in Giovanni Papini, *Il Diavolo — Appunti per una futura Diabologia*, Firenze 1954.

leicht als ein Geschöpf des Satanismus, als die typische sympathische Inkarnation des Höllenfürsten zu identifizieren, die Protagonist der französischen Literatur noch weit über die engere Romantik hinaus gewesen ist. Sbogar ist der gefallene Engel, der in seiner hoffnungslosen Absonderung Mitleid, aber in seiner aristokratischen Unbeugsamkeit Bewunderung erweckt — der französische Schicksalsgefährte der *Götter im Exil* unserer deutschen Romantik.

Ohne bei dem textlichen Nachweis dieser Züge zu verweilen, darf auf die Analogien verwiesen werden, die Jean Sbogars, beziehungsweise Antonias und ihrer älteren Schwester, Mme Alberti, Erlebnisse mit den Begebenheiten im *Tod in Venedig* erkennen lassen. Da ist zunächst die Reise von der dalmatinischen Küste nach Venedig, die Mme Alberti und Antonia zwar nicht zu Schiff wie Aschenbach, aber doch unter den unheimlichen und schreckenden Umständen machen, die das Auftauchen des armenischen Mönchs und der von ihm vertriebenen Räuberbande hier, die zweifelhafte und widerliche Reisegesellschaft auf dem Dampfer dort, bedeuten. Da ist von Anfang an das Motiv des Todes oder der Todesgefahr in Antonias zarter Konstitution und Kränklichkeit angelegt, und tatsächlich zollt die Reisende dem Tod ihren Tribut, zwar nicht auf dem Lido und nicht sogleich mit dem eigenen Leben (das sie am Schluß der Erzählung auch verliert), sondern durch den Verlust ihrer Schwester. Auf der Heimreise werden die beiden Schwestern auf der Lagune von Angehörigen der Sbogarschen Bande beschossen, so daß Mme Alberti, wie Aschenbach, nicht durch Satan selbst, sondern durch einen seiner Söldner hinabgeholt wird. Sbogar-Lothario übt wie Tadzio auf sein Opfer (und das eigentliche Opfer ist Antonia, die vor ihrem Tode dieses Erlebnis der Liebe zum Abgrund mit Wahnsinn bezahlt) einen geheimnisvollen, unheimlichen, unwiderstehlichen Reiz aus. Mit diesem ist auch das Zeichen antikischer Verfremdung verbunden, freilich nur in einer einzigen kurzen Andeutung, da der reizvolle Fremde bei der ersten Begegnung in Venedig an eine antike Marmorvase gelehnt erscheint. Unchristlich und von seltsamen, überirdischen Erinnerungen beladen ist Sbogar-Lothario wie Tadzio, und das Erinnerungsschwer-Ahnungsvolle seiner Attitüde wirft seine Schatten auch auf Antonias Empfindungen zu ihm[38].

[38] Nur wenige Zitate zur Charakteristik Lotharios (nach der Erstausgabe: Paris 1818, 2 Bde.): *Pour les observateurs, ce regard avoit quelque chose d'indicible, qui tenoit du démon et de l'ange* (Bd. I, Kap. VII, S. 173). — Antonias Reaktion bei der ersten Begegnung mit Lothario in Venedig: *Son cœur se serra d'une sorte d'effroi* [. . .]. *Elle tarda même quelque temps à lever les yeux sur lui; mais elle le vit alors distinctement, parce qu'il n'étoit pas loin d'elle, et qu'il paroissoit la regarder quand elle l'aperçut.* [. . .] *Antonia fut saisi à son aspect d'une émotion qu'elle n'avoit jamais éprouvée, et qui ne ressembloit point à un sentiment connu. Ce n'étoit plus de l'effroi; ce n'étoit pas davantage l'idée qu'elle se faisoit des premiers troubles de l'amour; c'étoit quelque chose de vague, d'indécis, d'obscur, qui tenoit d'une réminiscence, d'un rêve ou d'un accès de fièvre* (ebda. I, S. 166—68). — *On auroit cru qu'il s'étoit formé dans un monde plus élevé quelque type admirable de perfection dont la figure et le caractère d'Antonia ne faisoient que lui retracer le souvenir, et que s'il arrêtoit sur elle ses regards avec une attention si vive et si tendre, s'est que ses traits réveilloient en lui une réminiscence dont l'objet n'étoit pas sur la terre. Cette circonstance avoit entretenu dans leurs rapports une sorte de mystère pénible . . .* (Bd. II, Kap. X, S. 3—4).

Der Kontrast zwischen Tadzio und seinen nonnenhaften Schwestern ist in dem Gegensatz zwischen dem abgesonderten Sbogar und den beiden christlichen Schwestern französischer Abkunft schon vorgegeben. Und tatsächlich ist das Entscheidende im Kranz der Analogien die religiöse Komponente, die von Charles Nodier ganz im unwiderruflichen Ausgestoßensein, in der prädestinierten seelischen Enterbtheit des Protagonisten, dem idealistischen Satansmotiv der Romantik, angelegt und an zwei Gipfelpunkten großartig herausgearbeitet wird. Bei einer Begegnung mit der Freundin im Markusdom legt Lothario folgendes Glaubensbekenntnis ab: *Croyez, Antonia! Votre Dieu existe, votre âme est immortelle! votre religion est vraie! Mais ce Dieu a réparti ses grâces et ses châtimens avec l'ordre merveilleux, avec l'intelligence prévoyante qui règne dans tous ses ouvrages. Il a donné la prescience de l'immortalité aux âmes pures, pour qui l'immortalité est faite. Aux âmes qu'il a dévouées d'avance au néant, il n'a montré que le néant*[39].

Es bedarf keiner Untersuchungen von Sbogar-Lotharios verzweifeltem Prädestinationsglauben. Er hängt mit der Prädestinationslehre der französischen Romantik zusammen, deren schärfste Formulierung in Alfred de Vignys Gedicht *Destinée* nachgelesen werden kann. Hier ist nur die Kenntnis dieser Konfession Lotharios vor Antonia wichtig[40] (deren Wesen von solchem Glauben an die Unentrinnbarkeit des *néant* tief erschüttert wird), denn sie ist die Voraussetzung für die Szene auf dem Lido, die für unseren Vergleich mit dem *Tod in Venedig* die allergrößte Bedeutung hat. Die Insel erscheint als ein Ort von ungewöhnlicher Traurigkeit und Feierlichkeit, der die Seele weich und die Gedanken melancholisch stimmt; auf ihrem Kamm trägt die Düne ein Eichenwäldchen, das auf den Uneingeweihten zuerst wie ein zu glücklichem Verweilen einladender Lustort wirkt, das sich aber bald als Weihestätte des Todes offenbart: Grabsteine mit hebräischen Inschriften *semblent annoncer la dernière demeure d'un peuple effacé de la terre, qui n'a point laissé d'autres monumens* (Bd. II, S. 7ff.). Ein ergreifender Eindruck, der das Wissen um die Kürze des Lebens mit dem Gedanken an das unendliche Alter der Zeit mehr verbindet, als es das Verweilen an der letzten Ruhestätte eines uns vertrauten Menschen vermöchte (ebda. 10—11). Nach der offenen Seite des Meeres hin weist der Lido keinerlei Spuren menschlichen Wirkens auf. Und an diesem Ort, wo der Blick von der erhabenen

[39] *Jean Sbogar*, I Kap. IX, S. 221.

[40] Das Bekenntnis umreißt das Thema des ganzen Werkes und deckt sich mit dem beiden Bänden sowie dem XII. Kapitel als Epigraph vorangestellten Satz: *Ne cherchons pas à débrouiller pourquoi l'innocent gémit, tandis que le crime est revêtu de la robe d'honneur: le jour des vengeances, le jour de la rétribution éternelle peut seul nous dévoiler le secret du juge et de la victime.*

Erich Kahlers Aufsatz von 1948: *Säkularisierung des Teufels — Thomas Manns Faust*, in *Verantwortung des Geistes, Gesammelte Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1952, S. 143ff., wo das Hineinverlegen von Himmel und Hölle in den Menschen, das von-innen-aus-der-Person-Leverkühns-Reden des Satans als das spezifisch Thomas Mannsche hingestellt wird, wo es heißt: „Der theologische Konflikt ist säkularisiert, Gott und der Teufel sind säkularisiert, ja sie sind in einen einzigen Leib gebunden" (S. 160), ist nur Entdeckung der romantischen Komponente (siehe Frankreichs Satanismus seit Chateaubriand und unser einleitendes Heinezitat vom Hamburger Berg). — Zur Entwicklungslinie Guerino Meschino — Tannhäuser — Erasmus Spikher — Gustav Aschenbach: *Venus und die mißverstandene Dido*, a. a. O. Kap. IV.

Stätte des Todes ins Wesenlose hinausschweift, scheint Lothario seine wahre Natur zurückzugewinnen, scheint er mehr als ein Mensch zu sein (16). Hier versinkt Antonia in ein entzücktes Anschauen ihres geheimnisvollen Geliebten, dessen Schönheit an die Schönheit Adams nach dem Sündenfall zu erinnern scheint. Sein Blick verliert sich sehnsüchtig-schmerzlich in der Unendlichkeit des offenen Meeres: *Sa vue s'arrêtoit douloureusement aux dernières limites de l'horizon du coté du golfe, comme si elle eût cherché à les reculer encore, et à trouver au-delà quelque preuve contre le néant* (18).

An diesem mehrfach besuchten Platz findet Antonia schließlich die Kraft zu jener Gebärde, die ein Jahrhundert später der Gottknabe Tadzio-Hermes wiederholen wird: *Un jour Antonia, pénétrée de cette idée comme s'il la lui avoit communiquée, s'élança jusqu'à lui du tertre où elle étoit assise; et, saisissant sa main de toute la force dont elle étoit capable: Dieu, Dieu, s'écria-t-elle, en lui indiquant du doigt la ligne indécise où la dernière vague se mêloit au premier nuage . . . il est là! Lothario, moins surpris que touché d'avoir été compris, la pressa contre son sein* (19).

Nodiers Vorlage bei der Konzeption des *Jean Sbogar* waren — wie sich aus Analogien ergibt — *The Mysteries of Udolpho* (1794) von Ann Radcliffe[41]. Das auf venezianischem Gebiet in den Apenninen gelegene Räuberschloß Udolpho, der dort sein Unwesen treibende Bandenführer Montoni, seine französische Frau Mme Cheron und deren Nichte Emily St. Aubert sind in Nodiers Räuberschloß Duino, dem Bandenführer Sbogar und den beiden Schwestern französischer Herkunft, Mme Alberti und Antonia, spiritualisiert. Die Detailanalogien sind zahlreich: die Hypersensibilität Emilys (Antonias); die kräftigere Natur der Mme Montoni-Cheron, die aber das Abenteuer von Venedig in Udolpho mit dem Leben bezahlt und im unheimlichen Schloß beigesetzt wird (Mme Alberti); das Doppelleben Montonis als grand viveur in Venedig und als brutaler Schloßherr auf Udolpho, sein ambivalentes Verhältnis zur Gesellschaft, die Verbrechen, die man ihm zutraut, obgleich sie z. T. das Werk eines anderen sind, letzten Endes seine Stellung als Opfer eines wirtschaftlichen Verfalls, seine Hinrichtung (Sbogar-Lothario); der (vermeintliche) Wahnsinn der im südfranzösischen Kloster als Nonne büßenden und sterbenden Signora Laurentini (Antonia). Gemeinsam ist beiden Autoren das Streben, alle unheimlichen Züge als durch die Angst und Unwissenheit bzw. die krankhafte Veranlagung der jungen Protagonistin verursacht hinzustellen und im zweiten Teil des Romans (auch die Zweiteilung ist eine Analogie) durch die Aufhellung der Zusammenhänge wieder zu verwischen oder des übernatürlichen Scheins zu entkleiden.

In der historischen Entwicklung der Konstante „Unheimliches Venedig" repräsentiert der Roman der Radcliffe eine interessante Phase. Montonis vene-

[41] Everyman's Library, London-Toronto-New York o. J., 865, 866.

zianischer Palast und Schloß Udolpho werden im Zustand des Verfalls angetroffen, sie gehören gar nicht Montoni, und dieser wird durch die Misere, nicht nur durch Veranlagung, in politische Intriguen und damit ins Bandenwesen gedrängt (Berührung mit der Konstante „Versinkendes Venedig"). Schauplatz der unheimlichen Ereignisse ist das zwar im venezianischen Territorium gelegene Schloß Udolpho, übrigens in südfranzösisch verfremdeter Landschaft, aber weder das übrige Italien (die Poebene ist das Szenarium rein militärischer Ereignisse, die Toskana bringt den Flüchtlingen aus Udolpho sogar Ruhe und Freiheit) noch die Lagunenstadt. Die Stadt Venedig ist hier nur die Stätte des ewigen Karnevals, der erotischen Leidenschaften und eines durch sie maskierten Verfalls: bei einer Gondelfahrt über die Lagune zum Festland — und dies schlägt wieder die Brücke zu Thomas Mann — hat Emily die Ahnung eines in seiner Größe klassischen Untergangs, eine Vision, die sich in den homerischen Reminiszenzen und in dem *Stanzas* betitelten Trojagedicht des XVI. Kapitels im ersten Teil niederschlägt.

Das Venedig und Italien der Radcliffe trägt deutlich die Züge der „dissoluteness" und des Verbrechens, die ihm das elisabethanische England aufgeprägt hatte. Die Unheimlichkeit, die im zweiten Teil noch gesteigert nach Südfrankreich hinübergreift, sich zuletzt aber als Täuschung erweist, bleibt eine Oberflächenerscheinung, eine Tangente des „Unheimlichen Italien".

Die hier aufgezeigten Analogien sind zugleich Nachweise des Nebeneinanderbestehens völlig getrennter, originaler dichterischer Schöpfungen. Die Erinnerungen, unter denen Tadzio zu wandeln scheint und zum tödlichen Schauen verführt, sind auch Erinnerungen eines Autors, der aus der literarischen Reminiszenz, aus dem Wandeln auf literarisch geheiligtem Boden, aus dem Appell an die Belesenheit des Lesers die in die Tiefe der Zeiten hinabreichende Transparenz seiner Gestalten und Begebenheiten gewinnt. Einige dieser Filiationen, dieser durch ihr getreues Verweilen auf Rialto, Lagune und Lido trotz ihres suspekten Wesens ehrwürdigen Ahnenreihen, glauben wir sichtbar gemacht zu haben. Doch unterstellen wir nicht, die venezianische Begegnung Satans mit den alten Göttern befriedigend gedeutet zu haben, denn sie ist eine noch wirksame Konstante der Literatur, ja, eine fruchtbare Kreuzung und unabsehbare Kontamination mehrerer Konstanten. Noch 1950 ließ Ernest Hemingway (*Across the River and into the Trees*) den Oberst Richard Cantwell die geweihte Straße von Triest nach Venedig und (nach einem Versinken, nicht nur ins Anschauen der Schönheit, sondern in Leidenschaften geringeren Ranges) in den Tod fahren; und 1954, während diese Notizen niedergeschrieben werden, kündigt ein Pariser Verlagshaus die Veröffentlichung einer Novelle von Jean Duvignaud an (*Le Piège*), deren Protagonist, ein Regisseur, in Venedig stirbt, während (oder weil) er den Wahrheitsgehalt einer politischen Begebenheit, deren einziger Zeuge er war, in der Lagune filmisch verdreht.

Aber war Merkur nicht jenseits des romantischen Satanismus, und lange davor, mit der Vielheit seiner Funktionen der genius loci von Venedig? Man trifft ihn, eine nach Frieden lechzende Seele im göttlichen Flug über das Mittelmeer tragend, in einem Vorläufer der modernen Schelmenromane, der 1524 von dem spanischen Geistlichen Francisco Delicado in Rom geschriebenen *Lozana Andaluza* (= Die schöne Andalusierin). Schon in dieser auf Aretinos Weise konzipierten satirischen Vita einer Meretrix ist Venedig die Zuflucht des alten Gottes. Am Ende ihrer bewegten Laufbahn im sittenlosen Rom hat die Andalusierin einen apokalyptischen Traum: *Ich sah Pluton über die Sierra Morena reiten, und mich nach Norden wendend gewahrte ich Mars, der unter einem Nebel herannahte. Der Lärm, den seine Knechte vollführten, war so gewaltig, daß es mir fast die Brennschere aus der Hand schlug. Noch wußte ich kaum, was bevorstand, da saß ich auch schon auf dem Rücken des Merkur, der sich mir plötzlich zugesellt hatte, denn mich dünkte, er werde die sicherste Richtung einschlagen, die es derzeit in Italien gibt. So segelten wir dann nach Venedig, das der Wut des Mars nicht erreichbar ist*[42].

Welch ein Flug und welche Konzentration des ämterreichen Gottes zur hilfreichen Tat! Als Urschelm erbarmt er sich der Picara in ihrer Angst; als fliegender Götterbote trägt er sie vorsorglich aus Weltgetümmel und Kriegsgefahr; als den Gott des Handels und Verkehrs zieht es ihn in die bedeutendste Hafenmetropole, als den Psychopompos zu der vom Festland geschiedenen Stätte des Friedens und der Stille. Ist das ganze Gesicht ein Werk des göttlichen Gauklers, der die Menschen mit Träumen zu narren oder zu warnen pflegt, so wird die Reiselust in der schlafenden Lozana doch durch die gleiche unheimliche Erscheinung geweckt wie in Gustav Aschenbach: durch Pluton, den Herrn der Schattenwelt, der auch in antikischer Verhüllung kein anderer ist als der Fürst der Finsternis — Satan.

[42] Übersetzt nach der Ausgabe: *Retrato de la Lozana Andaluza en lengua española muy clarísima, compuesto en Roma* (Colección de Libros Españoles Raros ó Curiosos, tomo I) Madrid 1871 (Mamotreto LXVI), S. 326. — Erstdruck Venedig 1528.

Mitteilungen.

Ungedruckte Briefe an und von Adam Müller.

Mitgeteilt und erläutert von
Jakob Baxa (Wien).

1. Erzherzog Maximilian an Adam Müller.

(Auf einem Briefpapier mit Trauerrand.)

Lieber Müller.

Ihr Schreiben vom 12ten März hat mich in Italien vergebens aufgesucht, und mich erst in Wienn eingehohlet. An dem Inhalt desselben sowohl, als an der beygefügten Druckschrift erkenne ich mit Rührung ihr unermüdetes Streben die Gaben, die ihnen Gott verliehen hat zum Guten anzuwenden: möge Gott auch ihre Bemühungen segnen! Schon scheinet Er es von ihnen zu wollen, indem er Sie auf eine fast wunderbare Weise endlich auf eine Stelle gebracht hat, wo Sie diesen Beruf erfüllen können; fahren Sie also muthig auf dieser Bahn fort mit jener gänzlichen Hingebung an die ewige Wahrheit, die ich in Ihnen so sehr schätzen lernte; denn ein mit so Gott gefälligen Gesinnungen ausgestreuter Samen kann nicht verdorren, und muß doch, wo nicht gleich, doch einstens aufkeimen, und gute Früchte bringen. Ihr Andenken hat mich gefreuet, und zwar zu einer Zeit erfreuet, in der mein Gemüth durch tiefen Schmerz so eng zusamm gekneult war, daß es kaum einer andern Empfindung mehr empfänglich blieb. Allein als ich ihre Zeilen las (obwohl in einer Zeit geschrieben, die der Ursache meines Schmerzes vorausging) war es mir, als ob ich die Ausdrücke der wärmsten Theilnahme darin fände, denn dessen bin ich ja von ihnen gewiß.

Nehmen Sie, lieber Müller, hiemit meinen herzlichen Wunsch für ihr Wohlergehen an, so wie die wärmste Versicherung wie sehr sie schätzt, und achtet

Ihr ergebenster

Wienn am 12ten Juny 1816. *Eh. Maximilian*

Erzherzog Maximilian von Österreich-Este (1782—1863), zuletzt k. k. Generalfeldzeugmeister und Großmeister des Deutschen Ordens in Österreich, 1809 wegen der mangelhaften Verteidigung Wiens und seines raschen Rückzuges vor Napoleon vielfach getadelt, seit Juli 1811 hoher Gönner Adam Müllers, der mit seiner Unterstützung ein Erziehungsinstitut für den hohen Adel gründen wollte. Das Vorhaben konnte jedoch nicht durchgeführt werden. (Baxa, Adam Müller, Jena 1930, S. 190ff.)

Beygefügte Druckschrift: Versuche einer neuen Theorie des Geldes mit besonderer Rücksicht auf Großbritannien. Von Adam Müller. Leipzig und Altenburg: F. A. Brockhaus 1816. (Neuausgabe mit erklärenden Anmerkungen versehen von Helene Lieser. Jena: Verlag von Gustav Fischer 1922.)

Durch tiefen Schmerz: Die Kaiserin Maria Ludovika, die Schwester Maximilians und von Goethe so hoch verehrte dritte Gemahlin des Kaisers Franz, war am 7. April 1816 im Alter von

29 Jahren zu Verona gestorben. (Egon Caesar Conte Corti, Metternich und die Frauen, 2. Bd., Wien 1949, S. 22.)

2. Erzherzog Maximilian an Adam Müller.

Lieber Müller.

Wenn Sie dasjenige was ich für Sie fühle durch die Anzahl meiner Briefe abmessen wollten, so würden Sie ein sehr irriges Maaß gebrauchen, denn während ich recht oft an Sie dencke, und mir jene genußreichen Stunden zurückwünsche, die ich in innigem Gespräch mit ihnen zugebracht habe, so vergehen doch manchmal Monathe ehe ich mich entschließen kann durch einen so kalten, todten Boten, wie ein Brief mit ihnen zu sprechen. Sie haben aber hievon ein Beyspiel indem ich ihnen erst jetzt dancke für das mir überschickte Exemplar ihrer Reden. Es scheint mir ihnen viel näher zu seyn, wenn ich in ihren Deutschen Staats Anzeigen so manche Wahrheit mit Kraftvoller Klarheit, und mannbarer Dreistigkeit vorgetragen finde, und jene Ansichten erkenne, die mir ihren Umgang so lieb gewinnen mochten: Ihr edles Bestreben wahres Licht zu verbreiten, edle Gefühle in den Herzen der Zeitgenossen zurückzurufen kann nicht Erfolglos bleiben: fahren sie nur fort diesen Saamen mit der begonnenen Freymüthigkeit auszustreuen, er keimt gewiß in manchen Herzen auf, ja er muß überall Wurzel fassen, wo der Platz nicht schon ganz eingenommen ist. Aber, lieber Müller, reuten sie auch möglichst diesen Saamen von den beygemischten Wicken, zu welchen ich besonders den Aufsatz von Professor Klug (— Krug —) rechnen muß, dessen Aufschrift mir nicht beyfällt, da ich das Heft nicht bey Händen habe, aber dessen Richtung mir nur zu gegenwärtig ist, da sie mich ganz mit Wiederwillen erfüllte: ich meine jenen Aufsatz, den er mit dem Text des h. Paulus „Omnis anima potestatibus superioribus subdita sit" beginnt, und dann potestas durch Gewalt übersetzet, und somit jede Macht auf Erde von der physischen Gewalt abstammen macht, anstatt von der natürlichen väterlichen Macht, die eigentlich von den Römern potestas genannt wurde. Ich gestehe ihnen die unsinnigen, und sogar niederträchtigen Folgerungen des Professors haben mich völlig angeeckelt; denn kann man eine verderblichere Lehre der Niederträchtigkeit finden, als jene vor jeder wie immer entstandenen Gewalt das Haupt zu beugen? Wenn also in einer im Natur Stand lebenden Familie (das Prototyp aller Gesellschaften) ein Sohn, der denen andern an Leibes Kraft überlegen ist die Keckheit, und Frechheit hat sich zum Oberhaupt der Familie erheben zu wollen, so sollen, nach Prof. Klugs Lehren, alle andern Glieder dieser Familie dem alten Vater den Gehorsam, und die Ergebenheit aufkünden, und dem Mächtling feigherzig gehorchen? und diese Lehre legt man dem h. Paulus im Munde?

(Der Schluß des Briefes fehlt.)

Das undatierte Brieffragment stammt aus dem Jahre 1817.

Exemplar ihrer Reden: Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland. Gehalten zu Wien im Frühlinge 1812 von Adam Müller. Leipzig: Georg Joachim Göschen 1816. (Neuausgabe mit einem Vorwort von Arthur Salz, München 1920.)

Professor Klug, richtig Wilhelm Traugott Krug (1770—1842), seit 1809 Professor der Philosophie in Leipzig, 1813 Rektor der Universität, verfaßte im ersten Band von Adam Müllers *Deutschen Staatsanzeigen* 1816 nicht weniger als sechs Abhandlungen, darunter eine mit dem Titel *Über bestehende Gewalt und Gesetzmäßigkeit*, die Erzherzog Maximilian im Auge hat. Im

Jahre 1817 veröffentlichte Krug noch drei Abhandlungen in den *Staatsanzeigen*, aber im August dieses Jahres kam es zwischen den beiden Männern zum Bruch. (Baxa, Adam Müller, S. 343ff. und A. Fiedler, Die staatswissenschaftlichen Anschauungen und die politisch-publizistische Tätigkeit des Nachkantianers Wilhelm Traugott Krug, Dresden 1933, S. 33ff.)

3. Erzherzog Maximilian an Adam Müller.

Lieber Herr Hofrath

Sie könnten mir keine angenehmere Nachricht mittheilen, als jene ihrer neuen Bestimmung, in der ich einen öffentlichen Beweis des ehrenvollen Vertrauens erkenne, das Seine Majestät in Sie setzt; und indem es mich für den allerhöchsten Dienst, und für das allgemeine Wohl innigst freut Sie in einen erweiterten Würckungs Kreis gestellt zu sehen, in welchem Sie gewiß mit gewohntem Eifer ihren Geist nützlich anwenden werden, kann ich nicht umhin zugleich ein selbstsüchtiges Vergnügen zu fühlen, daß nunmehro ihr Aufenthalt in Wienn festgesetzt seye, wodurch sich mir die angenehme Aussicht eröffnet auch künftig mehrere Stunden in ihrer ebenso belehrenden, als Geist, und Herz versprechenden Gesellschaft zubringen zu können. Mögen Sie diese wenige Worte als die treue Abspieglung der Gesinnungen wahrer Hochschätzung und aufrichtiger Zuneigung ansehen, in welcher ich immer beharre

Ihr ergebenster

Modena am 4ten Jenner 1828. *Eh. Maximilian*

Am 22. November 1827 war Adam Müller von seinem Posten als Leipziger Generalkonsul und Anhaltischer Gesandter abberufen und am 12. Dezember 1827 als Hofrat im außerordentlichen Dienste der Staatskanzlei angestellt worden. (Baxa, Adam Müller, S. 462f.) Er starb zu Wien am 17. Jänner 1829.

4. Kronprinz Ludwig von Bayern an Adam Müller.

Mein Herr Regierungsrath! Ich habe das Vergnügen gehabt, Ihre gefällige Zuschrift nebst dem beyliegenden Werke zu empfangen. Eine Schrift, die den Namen eines Adam Müller an der Spitze trägt, und einen so hochwichtigen Gegenstand behandelt, nimmt schon im Voraus die aufmerksamste Theilnahme des Lesers in Anspruch und berechtigt zu nicht gewöhnlichen Erwartungen. Um so mehr habe ich es zu bedauern, daß der Drang der Geschäfte mich bis jetzt verhindert hat, dem Genusse, welchen ich mir von der Lesung Ihres Werk verspreche, mich hinzugeben; aber ich hoffe, daß mir die dazu nöthige Muße jetzt endlich gegönnt seyn werde. Empfangen Sie mit meinem verbindlichen Dank für die Mittheilung desselben den Ausdruck jener besondren Werthschätzung, womit ich Ihnen wohl beygethan verbleibe

Ludwig Kronprinz

München den 31. März
1817
Dem Hrn Regierungsrath
Adam Müller zu Leipzig

Das *beyliegende Werk: Zwölf Reden über die Beredsamkeit.* Leipzig 1816.

5. Matthäus von Collin an Adam Müller.

Herrn Regierungsrath Adam Müller

Wien den 18. 9br 818

Euer Hochwohlgebohrn werden mein letztes Schreiben worin ich mir die Freiheit nahm, Ihnen einige Bücher zur Beurtheilung Ihrem Verlangen gemäß, vorzuschlagen, durch Herrn Pilat erhalten haben. Wenn Sie vielleicht irgend ein Werk des letzten Meßkatalogs anzuzeigen wünschen, so ersuche ich dieselben mich nur davon zu benachrichtigen; ich und jedermann würden sehr erfreut seyn, bald einen Ihrer sehr geehrten Beyträge in den Jahrbüchern zu erblicken. Es zeigen sich jetzt überhaupt günstigere Aussichten für die Zeitschrift, da mehrere Gelehrte jetzt endlich mit Thätigkeit hinzutreten. So glaube ich bald etwas von Fr. Schlegel im Fach der Philosophie und von Tieck im Fache ästhetischer Kritik zu erhalten. Diesen beyfolgenden 3ten Band, den ich mit der fahrenden Post schicke, bitte ich mit gleicher Nachsicht wie die früheren aufzunehmen. Der 4te wird bis zur Hälfte des Xbrs geschlossen seyn, den Anfang desselben macht ein äußerst gehaltvoller über 5 Bogen starker Aufsatz des Regierungsrathes Raumer aus Breslau über Kais. Friedr. II. Gesetzgebung in Neapel u. Sizilien. Ich bitte Sie, verehrtester Herr Regierungsrath, diese Zeitschrift, die manches Gute befördern will, bald durch Ihren Beytritt zu unterstützen. Mit wahrer Hochachtung

Ihr ergebenster Diener

Collin

Matthäus von Collin (1779—1824), der Bruder des Dichters Heinrich von Collin, erwähnt schon in seiner Biographie *Über Heinrich Joseph Edlen von Collin und seine Werke* Adam Müller sehr ehrenvoll: *Sehr erfreulich war in der Zeit . . . für Collin die vertraute Bekanntschaft mit Herrn Adam Müller; der verstorbene Legationsrat Buol, Collins warmer Freund, hatte ihm diese verschafft. Im vielfältigen Umtausche ihrer Gesinnungen und Ansichten brachten sie manche frohe Stunden hin, und wenn es für Collin ein Vergnügen seltener Art sein mußte, Herrn Adam Müllers Ideen durch dessen mündliche Mitteilungen sich noch klarer und vollständiger zu vergegenwärtigen, so fand jener in dem reichen Schatze der Erfahrung, welcher Collin zu Gebote stand, vielfachen Stoff, seine eigenen Ansichten zu ergänzen oder zu berichtigen. Wie sehr Adam Müller Collin schätzte, zeigte sowohl dessen im Österreichischen Beobachter über seinen verblichenen Freund erschienener Aufsatz, als jene begeisterte Darstellung seines Charakters als Schriftsteller, womit Adam Müller die in Wien gehaltenen Vorlesungen über die Beredsamkeit beschloß.* (Heinrich J. v. Collins *Sämtliche Werke*, Wien 1814, 6. Bd., S. 443f.) Im Jahre 1818 übernahm Collin die Leitung der von Metternich begründeten *Jahrbücher der Literatur.* (Heinrich von Srbik, Metternich, München 1925, 1. Bd., S. 509.) Beiträge von Adam Müller sind darin nicht erschienen. Ein späterer Brief Collins an Adam Müller vom 30. April 1819 findet sich abgedruckt in: Ferdinand Laban, Heinrich Joseph Collin. Ein Beitrag zur Geschichte der neueren deutschen Literatur in Österreich, Wien 1879, S. 214f.

Kais. Fried. II. Gesetzgebung: Wiederabgedruckt in Friedrich von Raumer, *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit*, 3. Bd., Leipzig 1824, 7. Buch, 6. Hauptstück, S. 462—579.

6. Adam Müller an Metternich.

Euer Durchlaucht!
Gnädig gebietender Herr!

Hochdenenselben überreiche ich in unterthänigster Anlage
1. das 8te Heft meiner Staatsanzeigen
2. Als Beyspiel des immer mehr um sich greifenden Preßunfugs im nördlichen Deutschlande das 5te Heft des zu Jena erscheinenden Journal Isis. Die ehrfurchtsvoll bezeichneten Stellen, insbesondre die S. 654 den Gh. Badischen Staatsminister Freiherrn von Hacke betreffende deutet an wie weit man die Weimarische Preßfreiheit zu treiben willens ist.
3. Ein für Ew. Durchlaucht und acht zu gnädiger Vertheilung bestimmte Exemplare einer mildthätigen und menschenfreundlichen Schrift zu Gunsten der mindern Volksklassen. Die allgemein bewunderte Unternehmung womit Euer Durchlaucht den Allerhöchsten Geburtstag gefeiert, und deren Statuten von den in Sachsen bestehenden ausgebreiteten Hülfsvereinen ungefähr mit demselben eifersüchtigen Interesse betrachtet worden sind, als die neuen Bayrischen Verordnungen von der Preußischen Regierung; der erhabene und großmüthige Antheil den Hochdieselben den leidenden Volksclassen der Hauptstadt bewiesen haben, giebt mir ein Recht Euer Durchlaucht den wohlgelungenen zehnjährigen Versuch eines deutschen Patrioten

den ärmeren, zumal Gebirgs-Gegenden Deutschlands die besten Brodsurrogate durch mühsame praktische Untersuchung nach zu weisen

so dringend als ehrfurchtsvoll anzuempfehlen. Der Verfasser, ehemaliger Sekretair Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen von Bayern, jetziger Aktuar in Würzburg, verdient unstreitig, daß sein Zweck, die Belehrung der Ortsvorstände in den ärmeren Provinzen auch der Österreichischen Staaten, so wie in vielen Gegenden des übrigen Deutschlands erreicht werde. Da nun diese kleine Schrift durchgängig sehr umständliche und erfolgreiche Erfahrungen enthält, die bey fortdauernder oder wiederkehrender Theurung tausenden, unter Erhaltung ihrer Gesundheit, das Leben fristen können, so habe ich mir die Frage aufwerfen dürfen, ob nicht unter der gnädigen Protektion Euer Durchlaucht diese wohlthätige Vertheilung am kräftigsten zu bewirken stände. Sollte ein Nachdruck beliebt werden, so würde der Verfasser der, wie der unbedeutende Preis der Schrift beweist, an sich nicht denkt, diese Ehre dankbar anerkennen.
Die Zerrüttung des Akerbaus in einem großen Theile von Europa, und die hinzutretende unglaubliche Verwirrung der Geldverhältnisse, die man auf dem hiesigen Platze besonders deutlich übersehen kann, läßt mich befürchten daß die beste Ernte unsern Zustand nur wenig verbessern wird. Das furchtbare Abströmen des baaren Geldes nach England dauert ohne allen Ersatz fort und die täglichen Bankeroute in London, Hamburg, Leipzig und Brody unterbrechen seit fünf Wochen allen Verkehr auf so empfindliche Weise, daß auch der Getreidehandel im Innern auf hundert Steilen unterbrochen ist. Um so verdienstlicher erscheint jedes Unternehmen welches auf die werkthätige Unterstützung und Belehrung der niederen Volksclassen gerichtet ist.

Mit wahrer und unbegrenzter Verehrung und Dankbarkeit verharre ich in tiefster Submission

Euer Durchlaucht
unterthänigster
Adam Müller

Leipzig
den 26 März 1817

Das *Journal Isis* wurde seit Spätherbst 1816 von Lorenz Oken, Professor der Naturphilosophie zu Jena, herausgegeben und erregte wegen seiner scharfen oppositionellen Richtung bei allen ausländischen Staatsmännern das heftigste Mißfallen, so daß sich die weimarische Regierung endlich genötigt sah, Oken vor die Wahl zu stellen, entweder seine Professur oder die Schriftleitung der *Isis* aufzugeben. Oken verzichtete auf die Professur, die *Isis* wurde in Weimar verboten und in Rudolstadt gedruckt, sie erschien bis 1848.

Die allgemein bewunderte Unternehmung: Am 12. Februar 1817, dem Geburtstag des Kaisers Franz, wurde in Wien unter dem Protektorat Metternichs ein Armenunterstützungsverein gegründet.

Der Verfasser: Bayrhammer, der auch an Adam Müllers *Deutschen Staatsanzeigen* mitarbeitete. (Baxa, Adam Müller, S. 358, Anmerkung 4.) Über Adam Müllers Stellung zur sozialen Frage vgl. man Baxa, Einführung in die romantische Staatswissenschaft, 2. Aufl., Jena 1931, S. 214ff. In seiner Schrift *Von der Notwendigkeit einer theologischen Grundlage der gesamten Staatswissenschaft und der Staatswirtschaft insbesondere*, 1819, erwähnt Adam Müller Bayrhammer als *geistreichen und edlen Freund.* (Neuausgabe, Wien 1897, S. 61 und Anmerkung 1.)

7. Adam Müller an Metternich.

Euer Durchlaucht!
Gnädig gebietender Herr!

In der unterthänigsten Anlage habe ich die Ehre no. 13 und 14 der Staatsanzeigen zu überreichen. Eine politische Abhandlung meines Freundes Stolberg wird auf seine unzählige Anhänger in Deutschland vortheilhaft wirken, und ich glaube daß das Wort väterlicher Ermahnung dieses verehrten Greises, um desto weiter verbreitet zu werden, eine rühmliche Erwähnung etwa in dem österr. Beobachter verdienen möchte. Übrigens glaube ich unter den unzähligen Schranken, womit der für die Sache der Ordnung kämpfende Schriftsteller zu ringen hat, meine mühselige Aufgabe leidlich genug zu lösen. Daß sich die Freunde der Unordnung lauter zu den ihrigen, zu den Sachwaltern ihrer Sache bekennen, als die Freunde der Ordnung zu den ihrigen, wird mich nicht irre machen, so lange nur die persönlichen Kräfte des Einzelnen hinreichen, der Fluth schlechter Gesinnungen gegenüber Stand zu halten.
Die Oppositionszeitung hat auf Befehl des Großherzogs von Weimar mit dem 22 December aufgehört, dagegen wird der bisherige Herausgeber Wieland sein Journal: Volksfreund nur um so ungestörter und mit größerem Absatz fortsetzen können.

Ich verharre in tiefster Ehrfurcht
Euer Durchlaucht
unterthänigster
Adam Müller

Leipzig
d 1. Januar 1818

Graf Friedrich *Stolberg* eröffnete den dritten Jahrgang der *Deutschen Staatsanzeigen* mit seiner großes Aufsehen erregenden Abhandlung *Über den Zeitgeist.* (Baxa, Adam Müller, S. 346f.)

Ludwig *Wieland* (1777—1819), Sohn des Dichters, in Zürich mit Heinrich v. Kleist und Zschokke befreundet, 1809 Bibliothekar des Fürsten Esterházy, seit 1811 in Wien, Weimar und Jena Redakteur politischer Zeitschriften.

8. Adam Müller an Metternich.

Euer Durchlaucht!
Gnädigster Herr!

Der Professor Krug hat durch die Leipziger Zeitungen in einer s. g. ersten Berechnung der zum Besten der Griechen empfangenen milden Beisteuern das bisherige Resultat seines Hülfsvereines bekannt gemacht, welches ich Euer Durchlaucht vorzulegen nicht verfehlen darf. Während zehn Wochen hatten 27 Personen, größtentheils in Leipzig, in deren Verzeichniß noch überdies die leichterkennbaren Nahmenschiffern der näheren Freunde des Krug die wesentlichsten Stellen einnehmen, ihre Begeisterung für die griechische Sache mit der Tat bewiesen. Von den auf diese Weise zusammengebrachten 369 Th. 16 Gr. hatten zwölf ungenannte Unterstützung erhalten.

Dies sind die Resultate der Bearbeitung des deutschen Publikums in einer der wohlhabendsten, von dem Schwindel der Zeit am meisten ergriffenen, und überdies von präcisirenden Gelehrten, Schulmännern, Buchhändlern, Buchdruckern und Druckereygehülfen wimmelnden Handelstadt von Deutschland. Am merkwürdigsten ist daß von den vielen Scherflein und kleineren Beiträgen der Weniger-Vermögenden, auf die bey dem Hülfsvereine am meisten gerechnet war, in der Berechnung auch nicht eine Spur zu finden ist, nachdem nicht nur die Leipziger Zeitung und das Tageblatt des Ortes seit vier Monaten kaum in einer einzigen Nummer versäumt haben den Antheil für die Griechen rege zu erhalten, sondern auch sonntäglich von den Kanzeln der Stadt herab alles geschehn ist um die Herzen für die geängsteten Glaubensbrüder zu erweichen.

Durch alle diese Bemühungen ist kaum die Hälfte der Summe erreicht worden, über welche der einzige Studiosus Clod schon quittirt hatte.

Ich verharre in tiefster Ehrfurcht und Submission

Euer Durchlaucht
unterthänigster
Adam Müller

Leipzig
den 16 November 1821

Krug war begeisterter Philhellene und forderte am 1. August 1821 in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* seine deutschen Mitbürger zur Bildung von Hilfsvereinen und zur Geldsammlung für die Griechen auf. Metternich war ein Gegner der Griechenbefreiung, und zwar aus österreichischen Staatsinteressen, da ja, wie die spätere Geschichte lehrt, die Befreiung der Balkanvölker vom Osmanischen Reich, die Emanzipation der Griechen, Serben, Bulgaren, Rumänen und Albaner, mit Notwendigkeit die Auflösung der österreichischen Monarchie im Jahre 1918 nach sich zog, deren Bevölkerung nicht weniger als 10 verschiedene Nationalitäten umfaßte.

Der stud. theol. *Clod* sammelte in Hamburg im Namen Krugs, ohne dessen Ermächtigung, Freiwillige für die Griechenbefreiung. (A. Fiedler, a.a.O. S. 46.)

9. Adam Müller an Gentz.

Das anbey zurückfolgende Buch über den Birmanenkrieg hat mich sehr wohl unterhalten. Die Wurmstichigkeit des alten England muß nach grade den Antipoden einleuchten. Welche erbärmliche Anstalten zu einem so ungeheuren Unternehmen, welche Unwissen-

heit der Regierung über die Gefahren welche sie zunächst bedrohn, — aber auch welche Heldengröße in den Einzelnen, die fast die Höhe der Vasco di Gama und Albuquerque erreichen! — Die Kriegskunst der Birmanen ist höchst anschaulich und lehrreich dargestellt. Ein Frosch und Biberartiges Volk, halb Dreck halb Mensch noch unvollständig ausgegohren aus den Morästen die den herrlichen Ira waddy umgeben; und das sich Schritt vor Schritt vor dem Feinde her mit seinem Lehm und Gestripp zu einer wandelnden Festung zusammenknetet und batzt und verhakt ist ein höchst interessantes Schauspiel für den, der es wie ich liebt daß die Menschen an der Erde kleben, an der Scholle auf der sie gebohren.

Und über allem diesem die goldnen Helme, die goldnen Dächer und Pagoden und die Majestät des tropischen Himmels. Bey allem dem hat man ein Gefühl daß der Thron dieses Königs der Amphibien und Reptilien fester steht in seinen Sümpfen, als der von Großbrittanien.

Hätten Sie etwa das Journal über die Reise des Captain Symes nach Ava? so bitte ich darum.

Die Landkarte ist elende Flickerey, aus andern abgetragenen geographischen Fetzen zusammengesetzt; eine Buchhändlerzugabe die mit dem Buch selbst nichts zu schaffen hat.

Ich danke herzlich für den mitgetheilten Dialog, und will mich, bis diese Worte zu Thaten werden in meiner unangenehmen Lage krümmen, und betten so gut ich kann.

Es hat mich erschreckt zu hören, welche Excesse Sie machen. Sie sind in Hitzingen während des gestrigen Regens in Treibhäusern gesehn worden. Schönes regime!

Adam Müller

den 13. März 1827

Monsieur
Monsieur le Chevalier
de Gentz
Conseiller antique actuel
d. S. M. I. e. R. A.

Dieser noch unveröffentlichte Brief ist in dem gedruckten *Briefwechsel zwischen Friedrich Gentz und Adam Heinrich Müller. 1800—1829*, Stuttgart: J. G. Cotta'scher Verlag 1857, nicht enthalten.

Birmanenkrieg: Der Häuptling von Birma Pha-dschi-dau, auch Nöng-dschi-dau genannt, besetzte Assam, worauf ihm die Engländer am 5. März 1824 den Krieg erklärten. Dieser Kampf zog sich fast zwei Jahre in die Länge, bis er durch Generalmajor Archibald Campbell zu einem glücklichen Abschluß gebracht wurde. Am 30. Dezember 1825 mußten die Birmanen einen für sie sehr nachteiligen Frieden schließen, aber der Hof verweigerte die Genehmigung der vereinbarten Bedingungen, so daß der Krieg im Januar 1826 von neuem begann, aber bald darauf, am 24. Februar durch den Frieden von Jandabu beendet wurde.

Ava: Die frühere Hauptstadt von Birma, wonach das Birmanische Reich auch „Reich von Ava" (Kingdom of Ava) genannt wurde.

Der vorletzte Absatz des Briefes bezieht sich auf Adam Müllers peinliche Lage nach seiner Ende September 1826 erfolgten Rückkehr von Leipzig nach Wien. (Baxa, Adam Müller, S. 447 ff.)

Zu dem scherzhaften Schlußabsatz vgl. man die *Tagebücher* von Friedrich von Gentz, 4. Bd., Leipzig 1874, S. 260: *1827. März. Den 12., Montag. Pilat und A. Müller zur Frühstückszeit. Um halb 11 Uhr zum Fürsten. Da aber eine Konferenz bei ihm war, gleich wieder zurück. Bis 1 Uhr gearbeitet. Mit Baron Karl Hügel nach Hietzing gefahren, um dessen herrliche Camelien und andere*

schöne Pflanzen zu beschauen. Um halb 4 Uhr zurück. Die nasse Kälte hatte mich etwas angegriffen, so daß ich ziemlich matt und erfroren bis 7 Uhr vegitierte . . . Den 13., Dienstag. Eine etwas unruhige Nacht. Der Besuch in Hietzing hatte Husten und Schnupfen verstärkt.

10. Adam Müller an Graf August Erich von Voß.

Am heutigen Kunigundentage (3 März 1828) ist von dem Hochwürdigsten und hochgebohrnen Herrn Grafen von Coudenhove Domherrn zu St. Stephan um 8 Uhr Morgens in der Eligius Capelle zu St. Stephan (gewöhnlich Hausmutter-Capelle genannt) eine heilige Messe mit der Intention für den frommen und gesegneten Ehestand der beiden Neuverlobten Maria und Joseph abgehalten worden.

Adam R. v. Müller
Wien den 3. März 1828

(Adresse:)

A Son Exellence
Monsieur le Comte de Voß
Chambellan de S. M. le Roi de Prusse
et son Envoyé Extraordinaire et
Ministre plénipotentiaire près la
Cour Royale des deux Siciles

Graf August Erich von Voß aus dem Hause Groß-Giewitz, seit alters mit Adam Müller befreundet, war im November 1827 zum preußischen Gesandten in Neapel ernannt worden. Seine Tochter Marie verlobte sich am 13. Februar 1828 mit Joseph von Radowitz, damals Hauptmann im preußischen Generalstab. Radowitz selbst erzählt in den Erinnerungen *Zur Geschichte meines Lebens*: *Ich hatte das Haus der Eltern mehrere Tage gemieden, als ich Marien am 13. Februar 1828 auf einem Ball bei dem Herzog Carl v. Mecklenburg in Monbijou traf. Als sie mir in einem unbewachten Momente mitten im Gedränge der Tanzenden vorhielt, daß ich lange nicht gekommen sei, frug ich sie ganz kurz, ob sie wolle, daß ich morgen an ihre Mutter schreibe; sie antwortete entschieden ja, und diese kurzen abgebrochenen Worte waren unsere Verlobung. In tiefer Bewegung kam ich zu Hause, schrieb noch in derselben Nacht an ihre Mutter, da ihr Vater an diesem Tage nach Neapel abgereist war, legte ihr meine Liebe vor und bat um Mariens Hand.* (Paul Hassel, Joseph Maria v. Radowitz, 1. [einziger] Bd., Berlin 1905, S. 35.) Radowitz selbst war Katholik, aber seine Mutter war Protestantin wie seine Gemahlin Marie. Auf die erhaltene Verlobungsanzeige hin läßt Adam Müller in der Wiener Stephanskirche für das junge Brautpaar eine Messe lesen, da er ja weiß, daß der Bräutigam Katholik ist, wobei er es sicher für ein gutes Vorzeichen hält, daß die Verlobten die gleichen Namen tragen wie die Eltern Jesu. Der kurze Brief Adam Müllers ist bisher das einzige Zeugnis einer Verbindung zwischen Radowitz und Adam Müller. Ob sie sich auch persönlich kannten, erhellt daraus leider nicht, auch Radowitz schweigt darüber in seinen Erinnerungen, aber er erhielt außer diesem Brief von der gräflich Voß'schen Familie auch staatswissenschaftliche Manuskripte Adam Müllers, von denen ein umfangreiches Stück mit dem Titel: *Welches sind die Erfordernisse eines zureichenden Staatswirtschaftlichen Systems?* (1810) zuerst in den Jahrbüchern für Nationalökonomie und Statistik, Jena 1931, S. 1ff. von Jakob Baxa veröffentlicht wurde. (Wiederabdruck in: Adam Müller, Ausgewählte Abhandlungen, 2. Aufl., Jena 1931.) Über den geistigen Zusammenhang zwischen Radowitz und Adam Müller vgl. man: Baxa, Die wirtschaftlichen Ansichten von Joseph Maria v. Radowitz, Jahrb. f. Nationalök. u. Stat., Jena 1933.

Nachwort des Herausgebers.

Von den hier mitgeteilten bisher unveröffentlichten Briefen stammen die Nummern 1 bis 4 aus dem Nachlaß Adam Müllers, jetzt in Verwahrung des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchives, Nummer 5 und 9 aus der Handschriftenabteilung der Wiener Stadtbibliothek, die Nummern 6 bis 8 aus den Leipziger Konsularberichten des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchives, Faszikel 24/25, und Nummer 10 aus dem auf der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Nachlaß von Radowitz (6. 172).

Während in den Staatsarchiven von Wien und Zerbst, sowie auf den Staatsbibliotheken von Berlin, Dresden und München zahllose Briefe und Berichte von Adam Müller aufbewahrt werden, sind im Gegensatze dazu Briefe an Adam Müller äußerst selten. In seinem Nachlaß findet sich außer den hier veröffentlichten vier Stücken nur noch ein einziger Brief von Professor A. H. L. Heeren aus Göttingen vom 1. Jänner 1810, den ich bereits im Anhang zum zweiten Bande meiner Neuausgabe von Adam Müllers *Elementen der Staatskunst* (Jena 1922, S. 439ff.) abgedruckt habe. Es wurden von den Nachkommen nur die wenigen Briefe der bedeutendsten Persönlichkeiten aufbewahrt, ob in früherer Zeit größere Briefbestände außer den 1857 abgedruckten Briefen von Gentz vorhanden waren, konnte nicht mehr festgestellt werden.

Sämtliche hier mitgeteilten Briefe stammen aus Adam Müllers letztem Lebensabschnitt, aus den Jahren 1816 bis 1828, wo er als österreichischer Generalkonsul in Leipzig und seit 12. Dezember 1827 als Hofrat im außerordentlichen Dienste der Wiener Staatskanzlei tätig war. Von Personen, die ihm schon während seines zweiten langen Wiener Aufenthaltes in den Jahren 1811 bis 1813 nahe standen, finden wir vor allem seinen mächtigen Gönner Erzherzog Maximilian von Österreich-Este, den Bruder der Kaiserin Maria Ludowika, der ihm den Zusammenbruch des „Maximilianeum", der geplanten Erziehungsanstalt für den hohen Adel, woran Adam Müller selbst keine Schuld trug, nicht im mindesten übelnahm. Aber durch seinen langjährigen Aufenthalt in Leipzig kam natürlich Adam Müller gänzlich aus dem Gesichtskreis des Erzherzogs, um ihm erst in seinem letzten Lebensjahr, während des Aufenthaltes in Wien, wieder näher zu treten. Auch Matthäus von Collin, der Bruder des Dichters, zählte schon im Jahre 1811 zu Adam Müllers Freundeskreis.

Als neue Persönlichkeit taucht der Kronprinz Ludwig von Bayern, später König Ludwig I. auf, dem Adam Müller seine *Zwölf Reden über die Beredsamkeit* übersandte. In früheren Jahren, wo Adam Müller noch vorwiegend als ästhetischer Schriftsteller tätig war, konnte eine solche Verbindung schon aus dem Grunde nicht angeknüpft werden, weil Bayern als Rheinbundstaat Napoleonische Politik trieb, während Adam Müller ein Gegner Bonapartes war. Noch als Adjutant des Tiroler Landeskommissars Roschmann in den Jahren 1813 und 1814 stand Adam Müller in heftigem Kampf gegen die bayrische Politik. Da Adam Müller aber nach seinen *Zwölf Reden* kein ästhetisches Werk mehr verfaßte, sondern nur noch staatswissenschaftliche Schriften schrieb, ist seine Fühlungnahme mit dem bayrischen Kronprinzen ganz vereinzelt geblieben und nicht mehr erneuert worden.

Im Auftrag Metternichs gab Adam Müller in den Jahren 1816 bis 1818 zu Leipzig die *Deutschen Staatsanzeigen* heraus, ein hoch-konservatives Organ, das gegen die Ideen des Liberalismus gerichtet war. Als Mitarbeiter rühmt er dem Fürsten gegenüber seinen verehrten Freund Graf Friedrich Stolberg, sowie den Bayern Bayrhammer,

wobei der Bericht vom 26. März 1817 (Nummer 6) wieder von dem tiefen Verständnis Adam Müllers für die soziale Frage zeugt. Von den liberalen Journalisten rügt er Professor Lorenz Oken, den Herausgeber der *Isis* und Ludwig Wieland, den Schriftleiter der Oppositionszeitung und des *Volksfreundes*, die beide unter der milden und nachsichtigen Zensur des Großherzogs Karl August von Weimar schreiben. Adam Müller wagt gegen diesen selbst keinen offenen Tadel, aber er weiß, daß er seit dem Wartburgfest von Metternich nur *der Altbursche* genannt wird.

Es ist ganz bezeichnend, daß der konservative Erzherzog Maximilian die Mitarbeit des Leipziger Professors Krug an Adam Müllers *Deutschen Staatsanzeigen* tadelt. Krug war ja ein Anhänger des Liberalismus und hat sich aus einem ursprünglichen Freund seit dem Reformationsfest 1817 und dem Freiheitskampfe der Griechen 1821 zu einem Gegner Adam Müllers gewandelt, um ihn nach dem Übertritt des Herzogspaares von Anhalt-Köthen zum Katholizismus mit einem unauslöschlichen Haß zu verfolgen. Adam Müllers Brief an Metternich vom 16. November 1821 über Krugs Tätigkeit als Haupt der Leipziger Philhellenen (Nummer 8) ist ein Spiegel der offiziellen österreichischen Politik, er drückt aber nicht ganz Adam Müllers eigene Gesinnung aus. Wer immer in Preußen, Sachsen oder Bayern jemals auf der Schule seinen Homer gelesen hatte, stand doch im griechischen Freiheitskampfe auf Seite der Griechen. Das wußte Adam Müller sehr gut, und daher schreibt er auch am 18. August 1822 an Gentz, den Inspirator des *Österreichischen Beobachters*, des offiziellen Regierungsorganes: *Könnte nicht inzwischen sich der Beobachter in eine mehr philanthropische Erwägung der griechischen Händel hinüberstimmen? Ich sitze im Parterre und habe also eine Stimme über den Effekt. Wenn ich Ihnen meine Überzeugung mitteilen könnte, welche Wirkung es auf die große Majorität der schwachen und im Ganzen wohlwollenden Zuschauer haben würde, wenn der Beobachter absichtlich merken ließe, daß seit Ernennung der beiden Hospodare eine neue Ära eingetreten sei, und daß nun andern Empfindungen Raum gegeben werden könnte, wie viel würde ich darum geben!* (*Briefwechsel Gentz — Adam Müller*, Stuttgart 1857, S. 360.) Aber Gentz, der gründlichste Kenner der orientalischen Frage, antwortet darauf ganz kalt am 11. September 1822: *Wenn Sie von der ganzen Sache nur den zwanzigsten Teil dessen wüßten, was wir wissen, so fiele es Ihnen sicher nicht ein das Parterre durch mildernde Äußerungen zu Gunsten der Griechen zu befriedigen* (S. 362). Das ist die harte und nüchterne, in Norddeutschland immer wieder verurteilte Stimme der österreichischen Staatsräson, für welche die Erhaltung des Osmanischen Reiches in seinem bisherigen Umfang eine Lebensfrage war. Erst 86 Jahre später ist Kaiser Franz Josef von dieser traditionellen türkenfreundlichen Politik abgewichen, indem er 1908 die Annexion der türkischen Provinzen Bosnien und Herzegowina betrieb. Er hatte in den Jahren 1859 und 1866 die beiden Provinzen Lombardei und Venetien an das Königreich Italien verloren und wollte als Mehrer des Reiches diesen Verlust wieder ausgleichen. Es war eine Selbstmordpolitik, die nicht nur das Osmanische Reich, sondern auch die österreichisch-ungarische Monarchie zerstörte.

Adam Müllers Brief an Gentz über den Birmanenkrieg (Nummer 9) wirkt heute, wo soeben ein ähnlicher siebenjähriger Krieg in den Dschungeln von Indo-China beendet wurde, ganz modern und aktuell. Daß sich Adam Müller aus einem glühenden, jugendlichen Anglomanen nach den Freiheitskriegen in einen Gegner Englands verwandelte, bezeugt uns auch dieses Schreiben, in dem er von der *Wurmstichigkeit des alten England* spricht.

Der kleine letzte Brief an den Grafen August Erich von Voß über die Verlobung von dessen Tochter mit Radowitz zeigt uns, daß eine Verbindung zwischen Adam Müller und Radowitz bestand, die durch die gräflich Voß'sche Familie gegeben erscheint, in der Adam Müller schon als junger Mann in Berlin verkehrte. Der Kammergerichtsrat Carl von Voß, Sohn des Ministers Otto von Voß-Buch, war ein enger Freund Adam Müllers und in gleicher Weise später von Radowitz, mit dem er im Gerlach-Kreis verkehrte. Radowitz erzählt uns selbst, daß er seine spätere Frau Marie bei den Rochows kennen lernte. Gustav von Rochow, der seit 1822 in Berlin an den provinzialständischen Verfassungsarbeiten teilnahm, korrespondierte mit Adam Müller, der ja auf diesem Gebiete Fachmann war. Als späterer Minister prägte Rochow das berühmte Wort vom *beschränkten Untertanenverstand.* Wir sehen Radowitz in Kreisen verkehren, in denen der staatswissenschaftliche Geist Adam Müllers lebendig war. Im Jahre 1824 schrieb Adam Müller dem Grafen Allegri, daß die gräflich Voß'sche Familie zum Teil katholisch gesinnt ist. Dies war keine Lüge; denn sonst hätte Radowitz als Katholik in diese Familie nicht einheiraten können. Es wäre nicht ausgeschlossen, daß Radowitz, der schon 1821 nach Sachsen und Dresden reiste, bei dieser Gelegenheit Adam Müller in Leipzig flüchtig kennen gelernt hätte: ein sicheres Zeugnis fehlt dafür. Aber der geistige Zusammenhang zwischen Adam Müller, dem Verfasser der *Elemente der Staatskunst* (1809) und Radowitz, dem Verfasser der *Gespräche aus der Gegenwart über Staat und Kirche* (1846), und damit zwischen Früh- und Spätromantik ist zweifellos gegeben.

Briefe Adalbert Stifters an Mathilde Gräfin Revertera.

Mitgeteilt von

Andreas Markus (Linz/Donau).

Die gräfliche Familie Revertera wird in Stifters Briefwechsel sehr häufig erwähnt und ob ihres Kunstverständnisses gerühmt[1]. So heißt es z. B. im Briefe an Heckenast vom 11. Februar 1858[2]: *Ich habe mich bezüglich des Nachsommers auf Aprent ... und auf die Gräfin Revertera nebst ihrer Tochter Mathilde sehr gefürchtet ... Revertera, zu denen ich ziemlich lange nicht gekommen war, empfingen mich mit Entzüken, und fanden kein Ende, von dem Ganzen zu sprechen, und seine Schönheit so wie die Feinheit und Reinheit des Einzelnen zu erörtern. Auch sie drükten das aus, was ich mir als Wirkung gedacht hatte.*

Bisher wurde jedoch kein Brief Stifters an diese Familie und nur ein Brief der Gräfin Mathilde Revertera an Stifter vom 3. Mai 1867[3] veröffentlicht.

Herrn Peter Grafen Revertera auf Schloß Helfenberg, O.Ö., der noch mehrere Erinnerungsstücke an Stifter in Ehren hält, sei auch an dieser Stelle für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der folgenden Briefe sowie für entgegenkommende Auskunft der wärmste Dank ausgesprochen.

Die Empfängerin der Briefe war die Gräfin Mathilde Revertera, Ehren-Chanoinesse des Kapitels St. Anna in Bayern, geboren in Lemberg am 9. Dezember 1825, gestorben in Parsch bei Salzburg am 2. Dezember 1904. Sie war die Tochter des Grafen Anton Mathias Maria Revertera von Salandra, Herrn auf Tollet und Erlach, k.k. Majors, geboren am 8. Dezember 1785 in Prag, gestorben am 25. Juni 1867 in Linz, und der Gräfin Anna Revertera, geb. von Hartmann, geboren am 29. Oktober 1800 in Salzburg, gestorben am 17. Juli 1881 in Aigen bei Salzburg. Die gräfliche Familie hatte zur Zeit, als Stifter als Schulrat in Oberösterreich wirkte, ihren Wohnsitz in Linz im Weißenwolff'schen Haus, Platz No. 141, und brachte den Sommer auf ihrer Besitzung Schloß Tollet bei Grieskirchen, O.Ö., zu.

1.

Hochverehrte (darf ich sagen: Freundin!?)

Heute ist mir Zeit gegönnt worden, die Luft auf Ihrem Bilde zu ändern. Ich glaube, daß sie jezt gelungen ist. Wenn Sie zwischen 4 und 6 Uhr zu mir kommen könnten, würden Sie die Luft sehen, und Sie würden auch noch sehen, wie sie früher war, und ich würde Ihnen die Farben zeigen können, mit denen sie gemalt wurde. Außerdem könnte ich Ihnen manches bezüglich des Bildes sagen, und zulezt wäre ich jezt im Stande anzugeben, weßhalb

[1] Adalbert Stifters Sämmtliche Werke. Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen (Mähren und Schlesien). Prag, J. G. Calve (Reichenberg, Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus) ab 1901 (SW). Register-Bde. XXII 385; XXIV 345.

[2] SW 96/18; 97/14.

[3] SW XXIV Nr. 468.

die frühere Luft bei Ihnen gemalt mißlungen ist. Wenn Sie zu kommen verhindert sind, bitte ich um Nachricht, weil ich dann zu der benannten Zeit ausgehe.

Mit Verehrung

Ihr

ergebener Diener

Linz 20ᵗ Mai 1858. *Adalbert Stifter*

Anschrift auf der Außenseite des Bogens:

Linz

C. Mathilde Revertera

Hier.

2.

Hochverehrte Freundin!

Ich thue alles, um Sie mir zur Feindin zu machen. Zuerst vergaß ich, daß ich mir bezüglich des Bildes einen Termin gesezt habe. Als mir die Fräulein Bechtold neulich Ihren Unwillen auf offenem Plaze meldete, dämmerte mir etwas auf wie Erinnerung an ein Versprechen, und als ich meine Frau fragte, behauptete mir die ins Angesicht, ich hätte mir 14 Tage gesezt, sie hätte mich einmal erinnert, und ich hätte geantwortet, ich wisse es schon. — Am Ende ist die ganze Sache wahr, vorzüglich, wenn Sie auch dasselbe sagen. Das Meer und die Berge sind wohl fertig, wenn auch nicht in jenen unglüklichen 14 Tagen, aber lang fertig, nur leider sind sie bei mir. Ein Kistchen ist auch bei mir, nur hat es der Unstern wieder zu klein ausfallen lassen. In einem Tage ist ein neues fertig. Schreiben Sie mir, ob ich alles mit der Post senden soll. Ich selber habe immer auf Sommerwetter gewartet, um zu kommen. Seit den heißen Tagen — und da war das Meer noch nicht im Stande — ist so unbeständiges Wetter, daß man jeden Besuch des Landes aufschiebt, in der sicheren Hoffnung, in 2—3 Tagen muß es ja vollständig klar werden, und es ward nicht. Zudem kann ich das Zählen nicht. In meinen ewigen Plänen und Arbeiten befangen lasse ich mir die Tage und Wochen durch die Finger rinnen, und erstaune nur gelegentlich oder erschreke, wie viel Zeit schon wieder verzehrt worden ist. Ich sollte mit dem Gedächtnißverfügen über dieselbe vorsichtiger sein, oder mir alles aufschreiben; aber da meine ich stets, ich merke mir alles, weil ich mir manches erstaunlich merke. Im Juli und Anfangs August kann ich nun nicht mehr nach Toled kommen, aber später gewiß. Ich schaue oft traurig auf die grauen Fensterläden Ihrer Wohnung hin auf, das Haus Ihrer hochverehrten Eltern geht mir sehr ab. Ich habe wieder einen Kapitalfehler in der Hausfrauenwelt entdekt, der fast wie ein stehendes Merkmal ist, ich freue mich, ihn Ihrem hochverehrten Vater mittheilen, und ihn fragen zu können, ob seine Hausdamen ihn auch haben. Ich bitte, halten Sie das Meer nicht für zu blau, wenn die Kapuze und der Krug fertig sind, dann wird das Blond duftig hinaus gehen. Etwa müssen die Berge ein wenig stärker werden und das Meer vor ihnen, das wird sich nach Vollendung des Andern zeigen. In der Vorlage ist das Verhältniß der Berge und des Meeres verkehrt, da bei ganz heiterem Himmel die Berge als das Entferntere duftiger sind als das Meer, welches besonders bei hoher Sonne (wenn es nicht durch Wind in Schäumung gesezt wird) oft vom tiefsten Azur ist. Das Almanachbild ist in dieser Hin-

sicht auch unrichtig. Nach Vollendung des Ganzen werden wir bei Ihnen eine Hauptzusammenstimmung abhalten.

Von Pet. J. N. Geiger in Wien habe ich ein großes außerordentlich schönes Bild „Der Jude Abdias (aus den Studien) in der Wüste" zum Geschenke erhalten. Es ist ein Öhlgemälde, und ich freue mich schon, es Ihrer Familie zeigen zu können. Vor einigen Tagen erhielt ich auch von Bürkel aus München eine kleine sehr schöne Winterlandschaft, die er mir meiner Schriften halber zum Geschenke machte. Schiller sagt: „Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten", Sie wissen, daß ich nicht so vermessen bin, zu hoffen, den Besten genug gethan zu haben; aber ich hoffe doch einigen Besten, und das ist ein sehr lieber Trost und für das Gewissen ein wirklicher Gewinn. Alles Andere, was außerhalb des Willens und der Kraft liegt, ist ein Gegebenes in der Zeit, es rollt mit ihr, und wird von ihr als wesenhaft bewahrt oder als unwesenhaft vernichtet.

Melden Sie freundlich meine tiefste Verehrung an Ihren ehrwürdigen Vater und an Ihre vortreffliche Mutter, und zürnen Sie höchstens dem verwirrten Verstande nicht aber dem gutmüthigen Herzen

Ihres

aufrichtig ergebenen Freundes

Linz 13 Juli 1858. *Adalbert Stifter*

Anschrift auf der Außenseite des Bogens:

Linz

Ihrer Hochwohlgeboren

Comtesse Mathilde von Revertera im Schlosse Toled

bei Grieskirchen.

3.

Hochverehrte Freundin!

Ich habe Ihren lieben Brief erhalten, und danke Ihnen auf das Herzlichste dafür. Der Tischler log wieder bezüglich der Kiste sehr waker, und ich habe ihm eben so waker geglaubt. Endlich ist sie da, und ich pake alles ein. Vollenden Sie nur das Bild, und es wird sich dann schon zeigen, was noth thut. Zu dem Gold des Rahmens steht wohl das Blau sehr gut, ich fürchte aber, es ist doch zu stark. Wir wollen nicht rasten, bis alles herrlich stimmt.

Ich bitte meine tiefste Ehrfurcht an Ihre Eltern zu melden, an Sie und Ihre andern Angehörigen auch an die mir unbekannten, wenn sie es gütig annehmen wollen, das Herzlichste von

Ihrem

unveränderlichen Freunde

Linz am 11ᵗ August 1858. *Adalbert Stifter*

Nach Stifters Gewohnheit sind die Briefe in kurrenter Fraktur geschrieben, nur die Unterschrift in Antiqua; die Anschriften bis einschließlich des Familiennamens

gleichfalls in Antiqua, sonst in Fraktur. Das gesperrt Gedruckte ist unterstrichen. Das Bindewort *und* wird stets nur durch *u* angedeutet, *daß* durch Weglassung des *a* zusammengezogen, bei Doppel-*n* und Doppel-*m* der zweite Buchstabe durch einen sogenannten Faulenzerstrich ersetzt. Im zweiten Briefe ist bei den Worten *mit der Post* der Artikel mit Kreuzchen unter der Zeile eingefügt; zwischen *oft* und *vom* steht ein gestrichenes *d*; zu *gethan* ist zuerst mit *geta* und Aufstrich angesetzt, was gestrichen wurde; *bewahrt* steht über gestrichenem *bestättigt*. Die Briefbogen, die beiden ersten Großquart, der dritte Oktav, tragen sämtlich das Zeichen *BATH FINE* mit der Krone. Die Großquartbogen sind als Poststücke gefaltet und waren mit Siegellack geschlossen, doch ist ein Petschaft nicht vorhanden; die Faltung des Oktavbogens läßt erkennen, daß er mit einem Umschlag versehen wurde. Der zweite Brief trägt eine 3 Kreuzer-Marke, überstempelt: *Linz 14/7 VII—XII*, und außerdem den Poststempel: *Grieskirchen 15/7*.

Was den Inhalt der Briefe betrifft, ist es wahrscheinlich, daß es sich um ein oder mehrere Bilder handelt, welche die Gräfin Mathilde Revertera unter Anleitung Stifters malte. Der erste Brief wurde wohl durch einen Dienstboten ins Haus Revertera geschickt, da sich weder eine Briefmarke noch eine genaue Anschrift darauf befindet. In der Zeit zwischen dem ersten und dem zweiten Briefe hatte sich offenbar die Familie Revertera zum Sommeraufenthalt nach Schloß Tollet begeben, und Stifter hatte versprochen, ein von der Gräfin Mathilde nach einem Almanachbild begonnenes Gemälde, das bei ihm zur Bearbeitung geblieben war, selbst nach Tollet zu bringen, hielt aber den Termin nicht ein. Da sowohl im Briefe vom 13. Juli als in dem vom 11. August Bemerkungen über das Blau vorkommen, ist es ziemlich wahrscheinlich, daß beide Briefe dasselbe Bild zum Gegenstande haben. — Vermutlich hatte Stifter das am 13. Juli erwähnte Kistchen später, als zugesagt, erhalten und bezieht sich darauf die Briefstelle vom 11. August: *Der Tischler log wieder bezüglich der Kiste sehr waker.* — Über die Vollendung und den Verbleib des Bildes ist nichts bekannt.

Die Anwendung des Zitates aus Schillers Prolog zu *Wallensteins Lager* auf Geiger und Bürkel ist ein neuer Beweis dafür, wie hoch Stifter diese Maler schätzte[4]. Seine Freude über die Bilder-Widmungen äußert sich auch in den Briefen an Louise Freifrau von Eichendorff vom 17. Juli 1858 und an Heckenast vom 29. Juli 1858[5]. Auffällig ist, daß Stifter, der in seinem ausführlichen Dankschreiben an Geiger vom 11. Juli 1858[6] von einem Grippezustande berichtet, diese Erkrankung der Gräfin Mathilde gegenüber nicht als Entschuldigungsgrund anführt.

Mit besonderem Interesse wird man diesen Briefen entnehmen, daß Stifter, der zeitlebens selbst malte, auch Anleitung zur Malerei gab.

Vielleicht wird es möglich sein, zu einem späteren Zeitpunkt nach eingehender Durchforschung des gräflich Revertera'schen Familien- und Herrschaftsarchivs noch andere Stifteriana mitzuteilen. Es schien jedoch geboten, die erfreuliche Gelegenheit zur Veröffentlichung der Briefe nicht zu versäumen, zumal da sich im Jahre 1955 Stifter besondere Aufmerksamkeit zuwendet.

[4] Über die Beziehungen zwischen den beiden Künstlern und Stifter siehe Register SW XIV[2] 452, 453; XXII 333, 334, 371, 374; XXIV 318, 341, 365.

[5] SW XIX 124/30f., 127/27f.

[6] SW XXII Nr. 897; in diesem Briefe wird S. 240/23 in ähnlicher Weise auf Schiller Bezug genommen.

Besprechungen.

Walter F. Schirmer, Glück und Ende der Könige in Shakespeares Historien. Köln und Opladen 1954, Westdeutscher Verlag. 18 S. (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften. H. 22.)

Der Verfasser beginnt seine Studie mit einer begrüßenswerten Kritik einer in den letzten Jahrzehnten aufgekommenen allzu subjektiven Interpretationsweise, die u. a. in Shakespeare eine Staats- und Geschichtsphilosophie oder auch eine Auseinandersetzung mit den politischen Theorien seiner Zeit hineinlesen möchte. In der Beurteilung von Tillyards Monographie über „Shakespeare's History Plays" mag diese Kritik etwas zu weit gehen. Fehlen einer Staats- und Geschichtsphilosophie bedeutet nicht Abwesenheit einer wenn auch diskreten politischen Tendenz. Die Warnung vor dem Bürgerkrieg etwa ist in dem letzten Jahrzehnt der kinderlosen Königin in der Literatur so allgemein (bei Daniel, Drayton, Spenser, schon in Sidneys *Arcadia*, um nur die wichtigsten Beispiele zu nennen, bei Daniel zudem mit dem gleichen Stoff wie bei Shakespeare), daß eine gewisse politische „Lenkung" vorliegen muß, die auch sonst im damaligen England häufig ist. Ähnliches gilt von der dynastischen Propaganda für die Tudors, die zudem schon in Shakespeares Quellen seit Polydore Virgil vorgebildet ist. Shakespeare ist außerdem in den Königsdramen ein Meister in der Gestaltung des spezifisch englischen Stils des politischen Lebens. Trotzdem hat der Verf. recht, daß Shakespeare auch in den Historien in erster Linie ein Dichter des Menschlichen sei. Dabei steht er insbesondere in der auf Boccaccio und Chaucer zurückgehenden spätmittelalterlichen Tradition vom Fall der Großen und der Unbeständigkeit der Fortuna. Verf. erwähnt bereits als seinen Vorgänger R. Chapman in der Review of English Studies 1950. Er hätte auch auf das vielbeachtete Buch von Willard Farnham, „The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy", Berkeley 1936, verweisen können, dessen Ergebnisse aber in der vorliegenden Studie in wertvoller Weise ergänzt werden, vor allem durch aufschlußreiche Einzelheiten des sprachlichen Ausdrucks. Es sei erlaubt, hier noch einige weitere Beobachtungen zu diesem Thema anzubringen. Schon Morus' *Geschichte Richards III.*, deren dramatischen Charakter auch der Verf. erkennt (S. 8), ist bewußt als „tragoedia" im Stile Boccaccios und seiner Nachfolger stilisiert, und damit auch darin Shakespeares Vorbild. Wir lesen etwa gegen Ende[1] sozusagen als Moral des Ganzen: *Which thinges in every part wel pondered, God never gave this world a more notable example, neither in what vnsuretie standeth this worldly wel, or what mischief worketh the prowde enterprise of an hyghe heart, or finally what wretched end ensueth such dispiteous crueltie.* Schon vorher (S. 51) wird bei Gelegenheit des Unterganges des Lord Hastings von der falschen Sicherheit gesprochen, die in dieser literarischen Tradition immer zu den Fehlern gehört, die den plötzlichen Fall ins Unglück verursachen und rechtfertigen. Es stammt dies aus der theologischen Lehre von der „superbia", einer der sieben Hauptsünden, die wohl überhaupt der wichtigste, und bisher von der Forschung noch nicht beachtete Hintergrund dieser ganzen Motivgruppe vom Fall der Großen ist. — Der Verf. zitiert auch einige elisabethanische Dichtungstheoretiker für das Weiterleben dieses mittelalterlichen Begriffs der tragoedia. Auch das sei hier durch eine Bemerkung Fulke Grevilles[2] über seine eigenen Tragödien ergänzt: *My purpose in them was, not (with the Ancient) to exemplifie the disastrous miseries of mans life, where Order, Lawes, Doctrine, and Authority are unable to protect Innocency . . .: nor yet (with the Moderne) to point out Gods revenging aspect upon every particular sin, to the despaire, or confusion of mortality; but rather to trace out the high waies of ambitious Governours, and to shew in the practice, that the more audacity, advantage, and good successe such Soveraignties have, the more they hasten to their*

[1] S. 85, Ausg. Lumby, Cambr. Univ. Press, 1883 (Pitt Press ser.).

[2] *Life of Sir Philip Sidney*, ed. Nowell Smith, Oxford, Clarendon Press, 1907, S. 221.

owne desolation and ruine. Greville steht hier insofern über den vom Verf. (und auch schon von Farnham, a.a.O. S. 341) zitierten ähnlichen Stellen bei Lodge, Puttenham und Sidney, als er mit dem auch sonst um 1600 erwachenden erstaunlichen historischen Bewußtsein den Unterschied von antiker und neuerer Tragödie sieht, mit welch letzterer eben jene spätmittelalterliche tragoedia gemeint ist. Unser Begriff des Tragischen ist ja wieder anders, als wir den bestraften Bösewicht nicht als tragisch anerkennen. Daher der Unterschied der „tragischen" Königsdramen von den großen Tragödien, deren Helden — selbst Macbeth — unsere Sympathie besitzen. Ich vermag auch nicht ganz der Auffassung des Verf. von Richard II. zuzustimmen, der in ihm eine echte Läuterung durch das Unglück erkennen will. Richard II. ist eine Meisterleistung der Charakterkunst gerade durch sein selbstbespiegelndes Ästhetentum, und solche Anempfinder sind die unverbesserlichsten Leute, weil bei ihnen auch die Reue zur Schauspielerei wird. Sein hochmütig-ironisches und brutales Benehmen gegen die beiden Diener V, 5 zeigt, wie wenig sich in dem ehemaligen haltlosen Tyrannen geändert hat.

Dieses Fortleben der mittelalterlichen tragoedia beweist wieder einmal die Kontinuität von Mittelalter und Neuzeit selbst im neuzeitlichen Drama, das aus der spätmittelalterlichen Novelle, auch sonst der Hauptquelle Shakespeares, herauswächst. Es ist dabei reizvoll, die Zunahme der dramatischen Qualität von Lydgate über Morus bis zum *Mirror for Magistrates* zu beobachten, der bereits den Sprachstil des späteren Dramas vorwegnimmt und aus dramatischen Monologen besteht.

Hamburg Ludwig Borinski

Horst Oppel, Shakespeares Tragödien und Romanzen: Kontinuität oder Umbruch? Wiesbaden 1954, Franz Steiner in Komm. 46 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Abhandlungen der Klasse der Literatur. Jg. 1954, Nr. 2.)

Die vorliegende Studie wendet sich gegen die vielfach — am schroffsten von E. K. Chambers — verfochtene These von einem plötzlichen und radikalen Bruch in Shakespeares Schaffen zwischen der tragischen Periode und den Romanzen. Diese These war schon verschiedentlich, am deutlichsten wohl in dem auch vom Verf. erwähnten Buch von E. M. W. Tillyard, „Shakespeare's Last Plays", London 1938, widerlegt worden; der Verf. begnügt sich daher, durch eine eingehende Interpretation zweier analoger Bilder (*Macbeth* I, 6 und *Tempest* II, 1) ein weiteres Argument für die Kontinuität beider Perioden zu liefern. So schmal diese Basis erscheint, so rechtfertigt sie sich doch durch bedeutsame Ergebnisse. In feinsinniger, intensiver, aber doch ausreichend begründeter Deutung wird schon im *Macbeth* die Anerkennung einer natürlich-übernatürlichen Ordnung im Stile der Romanzen nachgewiesen, und in Analogie dazu mit Recht gezeigt, daß ja auch in der Handlung des Stückes bereits das Gute triumphiert (S. 27). Auch sonstige Stellen des *Macbeth* werden fein in diesen Zusammenhang eingeordnet (etwa II, 1. 50, S. 34). Verf. weist im *Macbeth* speziell die Fruchtbarkeitsmetapher nach. Man könnte hier ergänzen, daß sowohl in *Winter's Tale*, wie im *Tempest* die Idee der (immer in der Ehe geordneten) Fruchtbarkeit geradezu in das Zentrum des neuen versöhnlichen und religiös gestimmten Welterlebens gerückt wird (*Winter's Tale* besonders IV, 4, vor allem 99—132; *Tempest* die Hochzeitsmaske IV, 1). Man könnte weiter hinzusetzen, daß jene Vorklänge der Stimmung der Romanzen in der tragischen Periode deutlich im Laufe der Jahre zunehmen, von der gänzlichen Hoffnungslosigkeit und metaphysischen Ausweglosigkeit des *Hamlet* über *King Lear*, wo das Gute wenigstens schon erscheint, wenn es auch noch untergeht, bis zu dem eben erwähnten Triumph der sittlichen

Ordnung im *Macbeth*. Statt eines Bruches haben wir also eine langsame Entwicklung, die allmählich zu den Romanzen hinführt. Eine Schwierigkeit ist allerdings durch den *Timon of Athens* geboten, auch der Verf. erwähnt das (S. 8). Übernimmt man Chambers' Datierung auf 1608, so würde dies einen Rückfall in die Verzweiflung bedeuten. Aber ganz abgesehen davon, daß dieser Ansatz nicht zu stimmen braucht, pflegt man bei der ganzen Kontroverse zu übersehen, daß es sich hier um einen nie vom Dichter vollendeten und auch damals nie aufgeführten Entwurf handelt.

Die Studie erhält ihren vollen Wert — abgesehen von der äußerst eingehenden Übersicht über die Sekundärliteratur — erst durch die zahlreichen trefflichen und manchmal tiefen Bemerkungen zur literaturwissenschaftlichen Methodik. Obwohl ein Anhänger der neuen Shakespearekritik in den angelsächsischen Ländern mit ihrer Betonung der Bildersprache, erkennt Verf. doch der älteren historisch-realistischen Hintergrundforschung ihren ergänzenden Nutzen zu, und wendet sich auch scharf gegen F. R. Leavis' Ignorierung von Shakespeares Charakterkunst. Bedeutsam sind die darauf folgenden (S. 37ff.) Ausführungen über den Doppelwert der Charaktere (dramatisch und Symbol zur Welterhellung) und der Metaphern (die Metaphern hellen die Charaktere auf, sind aber daneben auch Sinnzeichen, wieder zur Klärung der Weltzusammenhänge). Dazu kommt aber noch in jedem Falle eine doppelsinnige Struktur, indem das alles zugleich eine vordergründig-empirische wie eine hintergründig-metaphysische Welt offenbart. Dabei warnt der Verf. mit Recht, in Shakespeare philosophische Begrifflichkeit hineinzusehen (S. 33). Es handelt sich um die Offenbarung einer intuitiven Weltdeutung mit dichterischen Mitteln. Letztlich haben wir es hier mit Shakespeares unendlichem Reichtum an Assoziationen zu tun. Von allen Geistern, die je geboren wurden, kommt er der göttlichen Fähigkeit am nächsten, nicht nur alle Dinge, sondern auch alle Beziehungen zwischen den Dingen in einer Intuition zu erfassen. Daher sein nie zu erschöpfender Reichtum an Anklängen, atmosphärischen Nebentönen und Hintersinn, dem der Verf. in dieser Studie mit solchem Eifer nachgeht.

Hamburg Ludwig Borinski

Walter Federle, Robert Brownings dramatisches Experiment. Diss. Zürich. Pfäffikon-Zürich 1954, Oskar Schellenberg. 128 S.

Von 1770 bis 1880 gibt es in der englischen Literatur kein bühnenfähiges Drama, obwohl das Theater blühte und sich alle bedeutenden Dichter geradezu krampfhaft um eine Neubelebung des Dramas bemühten. Die vorliegende Dissertation untersucht das wichtigste dieser mißlungenen Experimente, Brownings dramatische Versuche. Sie entgeht leider nicht der Gefahr vieler Anfängerarbeiten, einer übermäßigen Neigung zu einem abstrakten Begriffsschema. Das wenig beachtete *Essay on Shelley* wird als die eigentliche Offenbarung von Brownings „Weltanschauung" (hatte er so etwas?) gefaßt, und sein ganzes dramatisches Werk wird dann in die reichlich dürren und nicht eben wirklichkeitsnahen Begriffspaare dieses Essais gezwängt. Auch der künstlerische Stil wird von dem Gegensatz der älteren „theatralischen" und neueren „naturalistischen" Bühnentechnik her zu begreifen gesucht. Am fragwürdigsten erscheinen die versuchten Parallelen von Brownings Ideen mit denen der englischen Romantiker. Höchstens einige Analogien zu Keats wird man anerkennen, ein erneuter Beweis dafür, daß dieser Dichter schon über die eigentliche Romantik hinausführt. Sonst mag vieles an diesen Begriffskonstruktionen (Verf. spricht sogar von einem „metaphysischen Diagramm") nicht falsch sein, aber es trifft eben doch nicht das Wesentliche an Brownings geistiger Persönlichkeit, fußt auch zu sehr auf einzelnen herausgerissenen Stellen. Ein Vergleich mit Goethes *Faust*, mit dem Brownings

Dramen eine auffallende, noch nicht untersuchte Verwandtschaft zeigen, wäre viel aufhellender gewesen. Er ist aber nie erwähnt, während etwa der Einfluß Fichtes mit Recht unterstrichen wird.

Trotzdem behält die Arbeit ihren Wert, besonders durch die Heranziehung der Bühnengeschichte und der Aufführungsversionen. Auch was über Brownings Arbeitsweise gesagt ist (S. 48ff.), wird interessieren. Gut ist die Widerlegung der gängigen Fabel von Brownings „Optimismus" (S. 75). Verf. wendet sich zunächst mit wenig schlagenden Argumenten dagegen, die Dramen als Vorstufen der dramatischen Monologe zu sehen (S. 47), muß aber später (S. 94) doch zugeben, daß hier das notwendige Ziel seiner Entwicklung liegt. Treffend gesehen ist die Analogie mit der modernen Technik des Bewußtseinsstroms (S. 91). Sie erklärt sich aus der nie beachteten Tatsache, daß Browning in der Epoche von 1750—1900 der einzige bedeutende Literat nonkonformistischer Herkunft ist. Im Puritanismus ist etwas diese Technik Vorausnehmendes von jeher zu Hause, Brownings Dramen erinnern daher auch frappant an Miltons *Samson Agonistes* (auch das bemerkt der Verf. nicht), wie auch in seinem Denken puritanische Motive stecken, etwa die Richtung auf ein noch ganz barock erlebtes Jenseits (*Abt Vogler*, wohl sein Meisterwerk). Im übrigen bleibt uns die Dissertation doch die Antwort auf die Frage nach den Gründen seines dramatischen Versagens schuldig. Verf. übertreibt hier die Rolle äußerer Umstände, des Zerwürfnisses mit Macready usw., rührt freilich in seiner Analyse von Brownings Sprachstil auch an ernsthaftere Gründe. Letztlich erklärt sich dieses Versagen aus einer Unfähigkeit zur dramatischen Handlung durch ein Überwuchern des reflektierenden Innenlebens. Eine latente Tendenz dazu besteht ja im englischen Drama von jeher, wenn wir nur an die Rolle des Monologs in der Shakespearezeit denken. Mit dem endgültigen Verklingen klassischer Traditionen siegt das völlig. Der dramatische Monolog ist nicht umsonst bereits seit dem 16. Jahrhundert eine Leitform der englischen Literatur. — Unter den zahlreichen Druckfehlern ist der auf S. 31 Z. 22 besonders störend.

Hamburg Ludwig Borinski

Horst Oppel, Der Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche. Berlin, Bielefeld, München [1954], Erich Schmidt Verlag. (Sonderdruck aus: Deutsche Philologie im Aufriß, hg. von Wolfgang Stammler, Bd. 3, Sp. 47—144.)

Von einem fachmännischen Kenner beider Literaturen wird hier in ungemein klarer Darstellung und mit reichen bibliographischen Nachweisen auf 98 Spalten eine Einführung in einen umfangreichen und schwer zu überschauenden Gegenstand geboten. Das Schwergewicht liegt naturgemäß in der Epoche von der Aufklärung bis zur Romantik; die letzten hundert Jahre sind notwendigerweise etwas zu kurz gekommen. Raumgründe zwangen wohl auch zur Beschränkung auf die eigentliche schöne Literatur. Deren Aussonderung aus dem sonstigen Geistesleben ist nun freilich gerade in diesem Fall etwas gewaltsam. Zumal in England vollzieht sich ja auch das Denken vorwiegend in den Formen der schönen Literatur, in Roman, Essai und literarischer Geschichtschreibung, und die beiden letztgenannten Gattungen, die auch in Deutschland viel gewirkt haben, sind nahezu völlig ausgeklammert. So hören wir z.B. nichts oder fast nichts von Carlyle, J. St. Mill, Darwin, Spencer und Macaulay, und auf deutscher Seite von Kant oder Nietzsche, die doch beide ohne den englischen Einfluß nicht zu denken sind. Gar nicht berührt ist auch die Einwirkung des englischen Puritanismus auf den deutschen Pietismus (meist wohl über holländische Vermittlung). Die weitgehende Übereinstimmung dieser beiden Geistesbewegungen kann nicht spontan sein. Dieses wichtige Problem harrt immer noch der Aufhellung; Ritschl in seiner „Geschichte des Pietismus" hat hier schon etwas geahnt. Dankenswerter Weise behandelt der Verf. bereits die Aufnahme Bunyans in Deutschland.

Auch in den zu behandelnden Einzelheiten mußte naturgemäß eine gewisse Auswahl getroffen werden, die hier in einigen Punkten zu ergänzen erlaubt sei: bei Erasmus (S. 14) erklären sich nicht nur die theologischen, sondern auch die sozialreformerischen Interessen (in der *Institutio Principis Christiani*) aus englischen Anregungen, in diesem Falle Mores. Erwähnenswert wäre vielleicht auch gewesen der Einfluß Priors auf Hagedorn und die anderen Anakreontiker, die Bedeutung Richardsons für die Gretchentragödie, weiter Wielands *Clementina von Porretta*. Die Romantiker interessierten sich auch für die Zeitgenossen Shakespeares, wobei der von Baudissin übersetzte Massinger besonders hervorzuheben ist. Für Fontane ist neben Scott auch Thackeray bedeutsam geworden, das Vorbild der religiösen Lyrik der Droste ist Kebles *Christian Year*. — Das vom Verf. gezeichnete Bild der klassizistischen Ästhetik um 1700 ist jedenfalls für England oft etwas einseitig geraten und zu sehr von Youngs absichtlicher Verzerrung bestimmt. Die bis heute nicht übertroffenen Charakterisierungen der antiken und modernen Kultur durch Bacon, Dryden und Swift sind nur die glänzendsten Denkmäler des historischen Sinns des damaligen England; Dryden betont die Eigenständigkeit der englischen literarischen Tradition gegenüber der französischen und antiken, und er und Pope rechtfertigen daraus Shakespeare, und Dryden zieht ihn dem antiken Drama vor. Die Forderung der Ganzheit, der Nachahmung der Natur, der originalen Erfindung (*invention*), und die Betonung der Unersetzbarkeit des Genies sind gerade Gemeinplätze dieser Epoche, die freilich dann von der heraufkommenden Romantik oft in einem anderen Sinne verstanden wurden als vorher.

Am Beispiel Byrons berührt der Verf. einen für eine solche Studie sehr wesentlichen Gesichtspunkt: wie nämlich in einer fremden Literatur oft das weniger Bedeutende und vor allem das für die andere Nationalkultur weniger Charakteristische einseitig wirksam wird. Man hätte daran vielleicht einige allgemeinere Bemerkungen über die tiefgehende Verschiedenheit der geistigen Struktur der beiden Länder schließen können, die vieles noch in ein klareres Licht gerückt hätten. Es ist übrigens bezeichnend für das hohe Kulturniveau des deutschen 18. Jahrhunderts, daß Deutschland damals alles Wertvolle an der englischen Literatur rezipierte, auch meist mit der richtigen Abstufung des Urteils, während das 19. Jahrhundert viel mehr und oft wenig glücklich auswählt. Ist nicht das Urteil des Verf. über Walter Scott, der keinen Sinn für die geistes- oder sozialgeschichtliche Problematik der von ihm behandelten Zeiten gehabt haben soll (S. 90), etwas zu scharf geraten?

Hamburg Ludwig Borinski